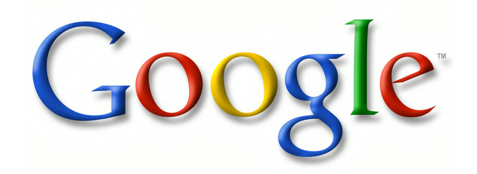
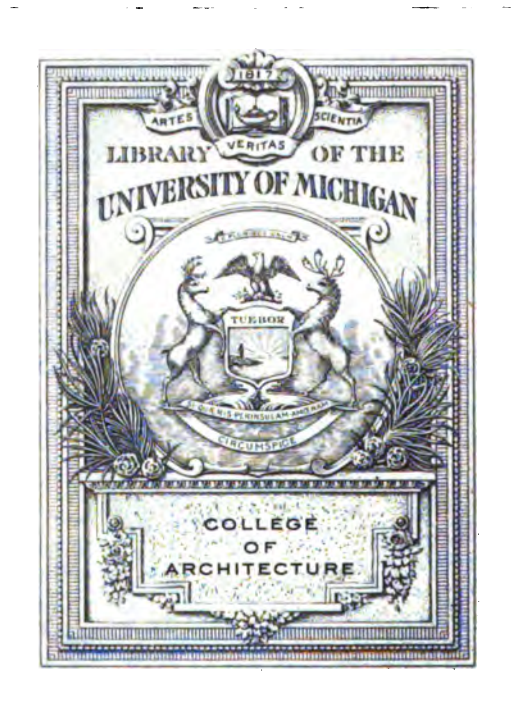
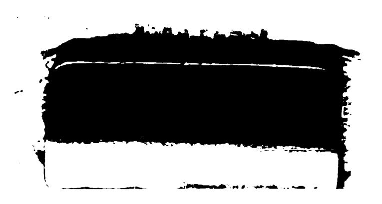
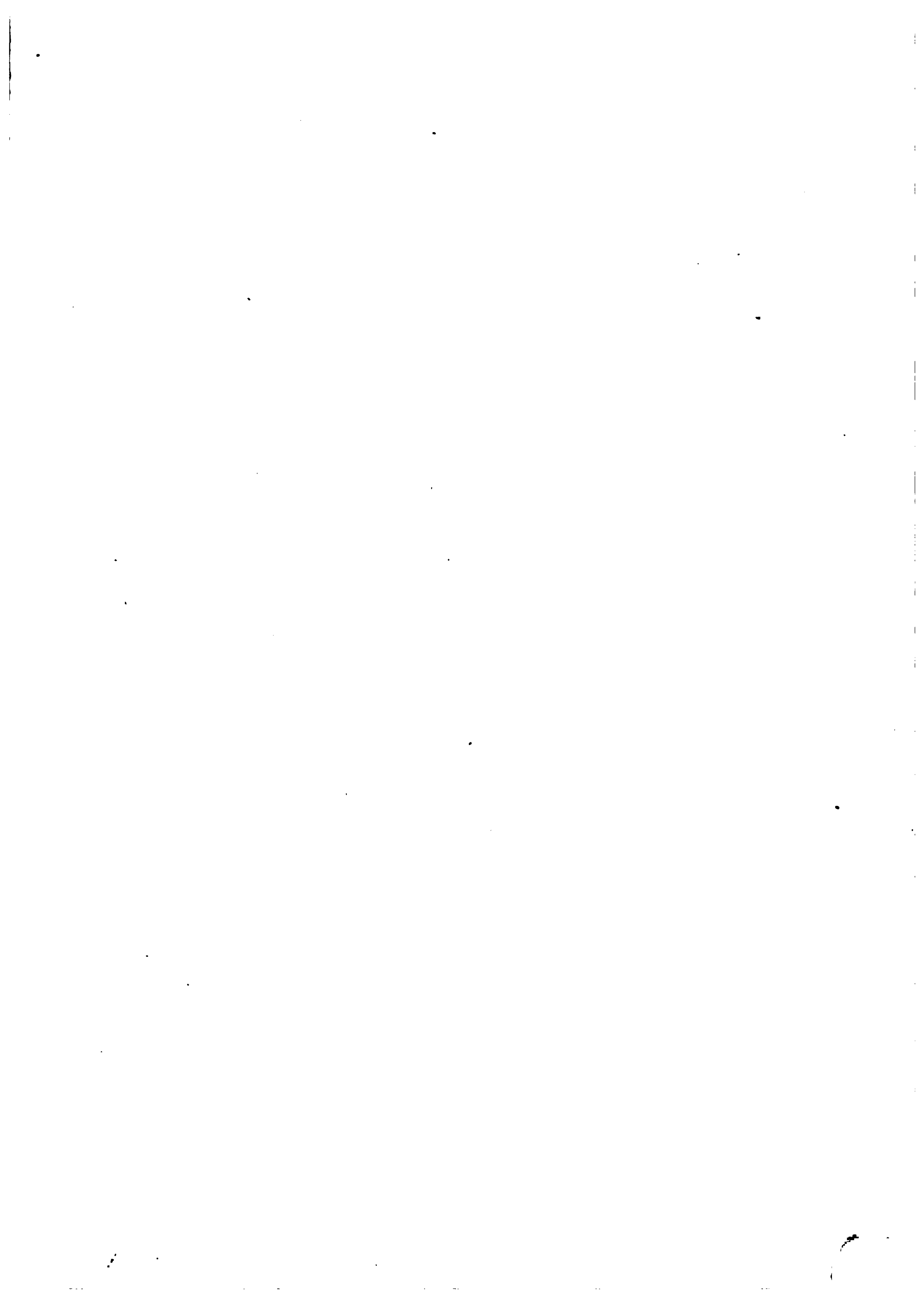



1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
COLLEGE
OF
ARCHITECTURE





[...]erühmte
Kunststätten
Nr. 3

Leipzig
E. A. Seemann

E. Steinmann

# Rom in der Renaissance

Mit 165 Abbildungen

Dritte Auflage


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE
COLLEGE
OF
ARCHITECTURE

# Berühmte Kunststätten

Nr. 3

# Rom in der Renaissance

# Rom
# in der Renaissance

von

## Nicolaus V. bis auf Leo X.

von

## Ernst Steinmann

---

Mit 165 Abbildungen

---

Dritte Auflage

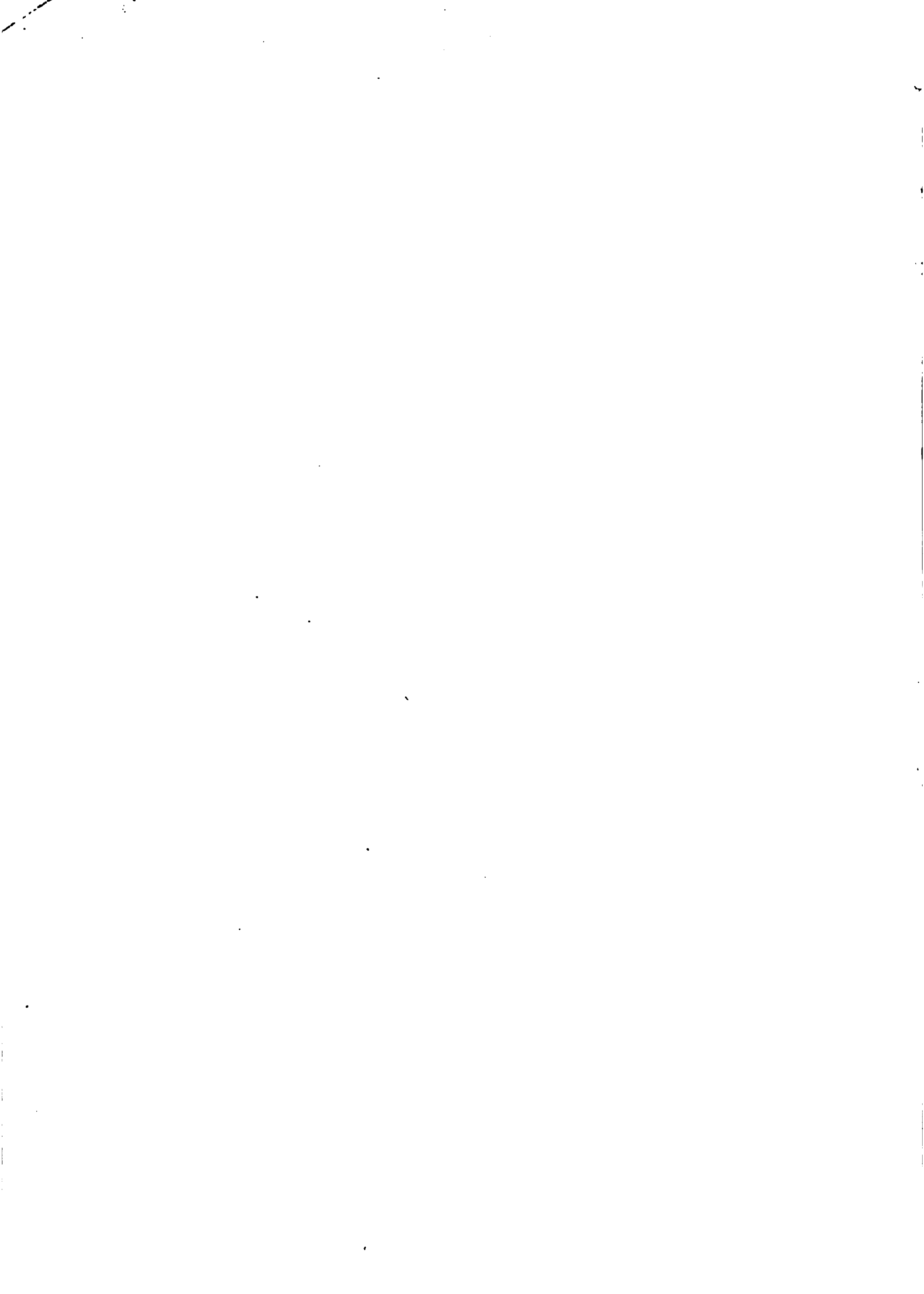



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1908

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Else und Otto von Bülow

den Römischen Freunden aus alten Tagen



# Vorwort zur zweiten Auflage

Ein Mirabilienbuch, wie es Francesco Albertini i. J. 1510 über die neue Stadt Rom herausgab, wird hier den Romfahrern in erweiterter Gestalt geboten. Allerdings nicht in der gedrängten Kürze und der knappen Form, wie es der kenntnisreiche Florentiner getan.

Die Natur und die Denkmäler Roms regen die mannigfachsten Stimmungen an, aber mehr Ernst und Nachdenken als sorglose Heiterkeit. Wer tiefer eingedrungen ist in die Wunder und Geheimnisse dieser Stadt, der meint im Schicksalsbuch der Völker zu lesen, aber er kann den Anfang nicht finden und das Ende nicht erreichen. Und doch ist es als habe Rom für jeden Menschen ein besonderes Geschenk: für den Arbeitsmüden den blauen Himmel und den Zauber seiner herrlichen Natur, für den strebenden Geist ungezählte Aufgaben und Probleme; und gequälte Seelen lernen hier an der Erhabenheit der Völkerschicksale die Kleinheit des eigenen Geschickes ermessen. Mancher ist auch vereinsamt in dieser Welt der Vergangenheit, und sinnend und träumend verlor er die Kraft, das Leben zu gestalten. Glücklichere aber haben in Rom herrliche Aufgaben gelöst und unverlierbare Lebensgüter gefunden. Denn in dieser Stadt, welche die Vergänglichkeit predigt wie keine Stadt der Welt, ermißt man mehr als anderswo den Wert der eilenden Stunden, und immer wieder wird der Sinn von den nichtigen Dingen des Lebens auf das Bleibende und Große abgelenkt.

Der Zweck des Buches rechtfertigt vielleicht die ungleichmäßige Behandlung des Stoffes. Es mußte vor allem auf die Bedürfnisse und Interessen des Frem-

den Rücksicht genommen werden, der sich in Rom mit den Denkmälern beschäftigen will, die noch vorhanden und ohne weiteres zugänglich sind.

Durch ein Literaturverzeichnis und ein ausführliches Register glaubte ich, die Brauchbarkeit des Buches zu erhöhen.

Vor drei Jahren konnte ich dies Buch noch in die Hände meines teuren Vaters legen. Was mich mit ihm verband, lebt in den Freunden weiter, denen diese Neuausgabe gewidmet ist.

Rom, September 1901.

E. St.

---

# Vorwort zur dritten Auflage

Das Buch ist erneuter Durchsicht unterzogen worden. Die jüngsten Forschungen vor allem über die römische Plastik wurden, soweit es anging, verwertet. Die Literaturangaben wurden erweitert, ungenügende Abbildungen durch bessere ersetzt.

Schwerin i. M., August 1908.

d. O.



# Inhalt





Sixtus IV.
Detail vom Bronzedenkmal des Papstes in St. Peter von Antonio Pollajuolo.




1. Fragment vom Trajansforum in der Vorhalle von SS. Apostoli.

# Erstes Kapitel.

## Nicolaus V. (1447—1455.)

Wem es einmal vergönnt gewesen ist, ganz allein durch die vatikanischen Grotten zu schweifen, diese ehrwürdigste aller Katakomben im gräberreichen Rom, den hat der eisige Hauch des Todes näher berührt als andere Menschen, der darf behaupten, eins der ergreifendsten Zeugnisse von der Vergänglichkeit irdischer Größe in monumentalen Schriftzügen gelesen zu haben. Kein Sonnenstrahl verirrt sich in diese unterirdischen Gänge und Kapellen, kein Laut des Tages stört den Todesschlaf der Päpste und Prälaten, die hier in mächtigen Steinsarkophagen schlummern, oder namenlos und vergessen unter dem halbzerstörten Mosaikboden der alten Basilika ruhen. Nacht und Schweigen rings umher! Nur die Tritte des Besuchers, der sich allein lebendig fühlt unter so viel Toten, hallen dumpf an den niedrigen Gewölben wider, und das unsichere Licht einer Wachskerze, die uns ein „Sanpietrino" mit auf den Weg gegeben, gleitet gespensterhaft von einem Monument zum andern und enthüllt dem forschenden Auge ein Stück Geschichte von erschütterndem Ernst, eine versunkene Welt voll phantastischer Schönheit, deren vielgestaltete Bilder kunstgeübte Hände einst hochgerühmter Meister in den weißen Marmor eingegraben haben. Denn mit den Nachfolgern Petri aus allen Perioden der christlichen Zeitrechnung sind auch, obwohl zertrümmert und zerstreut, ihre glänzenden Denkmäler hier unten begraben. Hier erblickt man in den beiden geräumigen Marienkapellen Freskenreste und Mosaikfragmente aus der zerstörten Basilika, ein ganzes Heer von Heiligenstatuen bevölkert die finsteren Korridore, lange Reihen von Reliefskulpturen zerstückelter Tabernakel und Altäre sind in die Wände des Rundganges eingemauert, der in weitem Bogen das Apostelgrab umschließt. Ja, was die Bildhauer der römischen Renaissance herrlichstes geleistet haben, liegt noch heute in der Nacht der vatikanischen Grotten verborgen, wohin schon Paul V. vor dreihundert Jahren alle die stummen Zeugen einer der glorreichsten und verhängnisvollsten Epochen der Papstgeschichte verbannt hat.

Im rechten Schiff der sogenannten alten Grotten, die sich unter dem Mittelschiff der neuen Peterskirche hinziehen, ist ein Papstgrab an das andere gereiht.

Hier erhebt sich nicht weit von den Riesengräbern Bonifaz VIII. und Pauls II. der einfache Steinsarkophag Nicolaus V., jenes hochsinnigen und gelehrten Papstes, dessen kurze, glückliche Regierung man als das Morgenrot der Renaissance bezeichnen kann (Abb. 2). Man kann die fein geschnittenen Züge dieses merkwürdigen Mannes nicht ohne tiefe Bewegung betrachten, der sich in jungen Jahren als einfacher Magister sein Brot verdiente und, von Stufe zu Stufe emporklimmend, endlich auf den Stuhl Petri erhoben, in kühner Phantasie ein neues Rom erschuf, herrlicher noch in seiner Erscheinung, weltbedeutender noch durch seine geistige Macht und



2. Grabmal Nicolaus V. Vatikanische Grotten.

Würde als das alte. Nicolaus V. hat zuerst die zerstörende Hand an die Basilika von St. Peter gelegt, er hat zuerst von einem Riesendom geträumt, der das Apostelgrab umschließen sollte, und was erst einem Michelangelo gelungen ist, das hat schon Leon Battista Alberti, der genialste Architekt der Frührenaissance, in seiner Seele bewegt.

Niemand anders als Aenea Silvio Piccolomini, als Pius II. nicht minder berühmt in den Annalen der Papstgeschichte als Nicolaus selbst, hat die Grabschrift für dies Monument verfaßt, das wie alle übrigen zerstückelt und seines reichen Statuenschmuckes beraubt ist. Hier preist der geistvolle Humanist den toten Papst als den Begründer eines goldenen Zeitalters, er nennt ihn weiser als alle die Weisen, welche er um sich gesammelt hatte, er rühmt ihn als Wiederhersteller der

Mauern, Kirchen und Paläste Roms und fordert endlich die Nachwelt auf, diesem heiligen Grabe Weihrauch zu streuen. Aber gerade die großartigsten Baupläne Nicolaus V., der Neubau des vatikanischen Borgo, des päpstlichen Palastes und der Peterskirche, bleiben in der Grabschrift unerwähnt, vielleicht weil mit ihrer Ausführung beim Tode des kaum siebenundfünfzigjährigen Papstes eben erst begonnen war. Und doch konnte man wenigstens an den Grundmauern noch die kolossalen Entwürfe von Leon Battista Alberti erkennen, deren technische Ausführung in den Händen des Bernardo Rossellino ruhte. „Gleichwie die Engelsburg," so



3. Kreuzigung Christi, wahrscheinlich von Masolino. San Clemente.

äußert sich derselbe Piccolomini an einer anderen Stelle, „die alten Kaiserbauten überragt, so übertreffen die Bauwerke Nicolaus' V. alles, was die neuere Zeit geleistet hat; hätten seine Werke, die jetzt wie ungeheure Mauertrümmer daliegen, vollendet werden können, sie dürften der Pracht keines der alten Imperatoren weichen."

Sollte man es glauben, daß derselbe Papst, der, wie einer seiner Biographen behauptet hat, alle Gelehrten der Welt an seinem Hof versammelte, dem der Ruhm gebührt, in der ersten öffentlichen Bibliothek des Vatikans nicht nur die Kirchenväter, sondern auch die griechischen und römischen Klassiker in den kostbarsten Handschriften der Nachwelt erhalten zu haben, der einen seiner Agenten bis nach Dänemark sandte, weil man gerüchtweise vernommen, daß hier ein neuer Liviustext entdeckt worden sei, sollte man es glauben, daß derselbe Papst, welcher auf die

wunderbarste Weise echte Frömmigkeit mit glühender Begeisteruug für das klassische Altertum in seiner Person vereinigte, rücksichtsloser als alle seine Vorgänger an der Zerstörung des alten Roms gearbeitet hat? Selbst die Humanisten, denen Nicolaus mit unerhörter Freigiebigkeit immer wieder die Hände füllte, und die seinen Ruhm zu den Sternen erhoben, haben doch mit lauter Stimme die Klage Petrarcas wiederholt, daß niemand für die tragische Größe Roms weniger Verständnis bezeuge, als die Römer selbst. „Verflucht seien die gottlosen Hände," ruft Flavio Biondo aus, „welche die antiken Marmorblöcke fortschleppen für ihre schmutzigen modernen



4. Die h. Catarina verhöhnt die alten Götter. San Clemente.

Bauten", und Poggio berichtet, daß die Römer den ganzen Portikus des Concordiatempels, den er selbst noch intakt gesehen, zu Kalk verbrannt hätten. „Das Colosseum," fährt er fort, „haben die törichten Römer ebenfalls zum größten Teil zu Kalk verbrannt, die Engelsburg aufs ärgste beschädigt und das Grabmal der Caecilia Metella, das ich noch selbst unverletzt gesehen, jenes herrliche Werk, das so viele Jahrhunderte überdauert hat, haben sie zu demselben Zwecke zerstört." Die päpstlichen Baurechnungen aus den Jahren 1450—1453 bestätigen nur zu sehr die Klagen der Humanisten, wenn immer wieder von Bezahlungen die Rede ist für Wagenladungen von Marmor und Travertin aus dem Colosseum, aus S. Maria Nuova — heute S. Francesca Romana —, vom Aventin und aus dem Zirkus

Maximus. Die leidenschaftliche, von echt antiker Ruhmessehnsucht getragene Begierde, ein neues, christliches Rom zu gründen, hat Nicolaus V. ganz erfüllt, und gleichsam als hätte er die Rachegeister der alten Roma heraufbeschworen, starb er vor der Zeit, und die trümmerreiche Stadt sah neue Ruinen in ihren Mauern emporragen, deren Ausbau kein Papst, nicht einmal ein Julius II., in ihrem vollen Umfange zu unternehmen wagte.

In der Tat ist die Zahl der Denkmäler, welche heute noch in Rom an den ersten Renaissancepapst erinnern, auffallend gering im Vergleich zu den Ruhmes-



5. Disputation der h. Catarina. San Clemente.

titeln, mit denen Dichter und Humanisten in Poesie und Prosa Nicolaus V. als zweiten Romulus gepriesen haben. Die gekreuzten Schlüssel, welche der ahnenlose Nachfolger Petri ohne jedes andere Emblem als Wappen führte, begegnen uns nur hin und wieder an den Stadtmauern Roms, am Tabularium, auf dem Kapitol, an einzelnen Kirchen, wie San Teodoro am Palatin und San Giovanni in Laterano; aber was will das sagen im Vergleich zu jener fieberhaften Bautätigkeit, welcher der kurzen Regierungszeit dieses Papstes den Charakter gab, der für Bauten und Bücher all das Gold des Kirchenschatzes mit vollen Händen hingab?

Dagegen verbindet sich die Erinnerung an Nicolaus V. noch immer mit einem der ältesten und ehrwürdigsten Teile des päpstlichen Palastes. Gerade in dem

Flügel des Häuserkomplexes, der den Hof des Papagallo umschließt und dessen Front auf das Belvedere geht, hat Sixtus IV. im Erdgeschoß seine Bibliothek gegründet, hat Pinturicchio im ersten Stock die Gemächer Alexanders VI. mit Fresken geschmückt, hat endlich Raphael die weltberühmten Stanzen ausgemalt; die gekreuzten Schlüssel aber über den engen Marmortüren, an den flachen Gewölben, im Mosaik des Fußbodens verkünden noch den Ruhm des Erbauers dieses herrlichsten Palastes der Erde, in dessen Stil sich Mittelalter und Renaissance seltsam bekämpfen. Alexander VI. erhöhte den burgartigen Charakter dieses Flügels vierzig Jahre später durch den Anbau der Torre Borgia, Bramante verdeckte die Fassade nach dem Damasushofe durch den luft- und lichtreichen Vorbau der Loggien, die liebenswürdigste und heiterste Schöpfung der vollendeten Renaissancearchitektur, welche der Vatikan besitzt. Nicolaus V. aber hat die Fertigstellung des Palastes selbst zum größeren Teile noch erlebt, wenn Vasaris Angabe wahr ist, daß unter seiner Regierung schon Piero della Francesca und Bramantino vor Raphael die Stanza d'Eliodoro ausgemalt haben. Mußten nicht die Mauern festgefügt, Fenster und Decken schon vollendet sein, ehe die Maler ihr Werk beginnen konnten? Sie strömten damals in hellen Scharen in den Vatikan; manch wohlbekannter Name klingt an unser Ohr, aber, ach, ihre Werke fielen längst der alles zerstörenden Zeit zum Opfer.

Benedetto Buonfigli, der liebenswürdige Vorläufer Pinturicchios und Peruginos, war in den Jahren 1450—1453 im Vatikan tätig, wo sich nichts mehr von seinen Fresken erhalten hat. Aber Spuren seiner römischen Tätigkeit entdecken wir noch heute in den gleich hinterher begonnenen Malereien des Stadthauses von Perugia, wo sogar der Papst, der den h. Ludwig zum Bischof einsegnet, die milden und geistvollen Züge Nicolaus V. zu tragen scheint. Vor allem scheinen auch die großen architektonischen Entwürfe Nicolaus V. die Phantasie des umbrischen Madonnenmalers entflammt zu haben. Daher die reichen architektonischen Hintergründe und die mit größtem Fleiß entworfenen Bauten aus dem mittelalterlichen Perugia, zwischen welche der Künstler auch wohl naiv genug eine getreue Nachbildung des Constantinsbogens einschob, der mehr als jedes andere der antiken Monumente Roms von den Renaissancekünstlern gemalt und gezeichnet worden ist. Gleichzeitig mit Buonfigli malte sein Landsmann Bartolomeo von Foligno, der Lehrer des berühmteren Niccolo, einen Saal im päpstlichen Palaste aus. Von den florentiner Meistern, die seit Masaccio und Masolino vor allen übrigen Freskomalern in Rom den Vorzug hatten, wird Andrea del Castagno in den Rechnungsbüchern genannt, und vor ihm war schon Fra Giovanni da Fiesole einem Rufe Eugens IV. in die ewige Stadt gefolgt.

Auch von dem, was der fromme, in seinen Gemälden Arbeit und Gebet so wunderbar verklärende Dominikaner in jahrelangem Schaffen im Vatikan geleistet hat, ging ein großer Teil zugrunde, aber wenigstens hat sich von den Stanzen Raffaels nur durch ein Seitengemach getrennt, jene berühmte Kapelle erhalten, die nach Nicolaus V. ihren Namen trägt und ihm vielleicht sogar einmal als Arbeitszimmer gedient hat.

Wer sich vergegenwärtigt, was Fra Angelico in seinen Tafelbildern und vor allem im Kloster von San Marco geleistet hatte, ehe er als gereifter Künstler die

Wanderung nach Rom antrat, den muß der monumentale Bilderkreis in der Kapelle Nicolaus V. aufs höchste überraschen. Zartsinnige Madonnen und musizierende Engel, das Leben Mariae und das Leiden des Herrn, das waren die Vorwürfe für den Pinsel des frommen Mönches gewesen; in eine durch den Glauben geheiligte Empfindungswelt von Schmerz und Liebe hatte er seine Seele versenkt, und wir begreifen, daß er erst betete, bevor er zu malen begann. Nun führte ihn sein Geschick aus den stillen Klostermauern von San Marco in die ewige Stadt an den päpstlichen Hof; eine neue Welt erschloß sich seinen Blicken, die mannig-



6. Enthauptung der h. Catarina. San Clemente.

fachsten Eindrücke drängten sich ihm auf, das alte Rom breitete alle seine Wunder und alle seine Schätze vor ihm aus. Aber irdischer Glanz vermochte nicht die Herzenseinfalt Fra Angelicos zu erschüttern; soll er doch gezögert haben, eine Einladung des Papstes zur Frühstückstafel anzunehmen, weil ihm die Erlaubnis seines Priors fehlte; berichtet doch Vasari ausdrücklich in dieser liebenswürdigsten seiner Künstlerbiographien, daß der fromme Dominikaner, allen weltlichen Gewinn verachtend, seinen reichen Verdienst den Armen schenkte, ohne sogar in Rom etwas an seinen strengen Lebensgewohnheiten zu ändern. Aber zwischen Papst und Künstler — auch in dieser Tatsache kündet sich die Renaissance an — knüpfte sich ein inniges Band tief persönlichen Verständnisses, und die Erinnerung an Nicolaus V.

und Fra Giovanni erhebt und rührt uns ebenso in der kleinen Kapelle neben den Stanzen Raffaels, wie von der Decke der Sixtinischen Kapelle herab der Geistergruß Michelangelos und Julius II. unsere Seele erschüttert.

Gewiß, als Mensch ist Fra Angelico auch in Rom derselbe geblieben; von jener innerlichen Sammlung und ernsten Konzentration, die sich in allen seinen Heiligen- und Madonnenbildern widerspiegelt, hat er nichts verloren, aber als Künstler fühlte er sich über sich selbst hinausgehoben. Mochte eine Schilderung der Legenden der Heiligen Stephanus und Laurentius seinem künstlerischen Ver-



7. Diakonenweihe des h. Stephanus von Fra Giovanni Angelico.
Kapelle Nicolaus' V. im Vatikan.

mögen zunächst weniger liegen, als die heiligen Mysterien des Glaubens, deren Verherrlichung er bis dahin seinen Pinsel geweiht hatte, er erwärmte sich schnell an dem gegebenen Stoff und zeigte sich als Historienmaler eben so groß wie in seinen Andachtsbildern und den Schilderungen aus der Leidensgeschichte des Herrn. Sind es nun die befreienden Einflüsse der ewigen Stadt, ihrer erhabenen Vergangenheit und ihrer glänzenden Gegenwart allein gewesen, die einen so subjektiv empfindenden Künstler wie Fra Angelico für einen Stoff begeisterten, der zunächst wenigstens größere Objektivität als bisher von ihm verlangte, oder hat er sich auch unmittelbar an älteren Kunstwerken bilden und von Kunstgenossen lernen können, die vor ihm und mit ihm in Rom gemalt haben?

Von all dem Freskenreichtum, der um Anfang und Mitte des Quattrocento in Rom entstand, ist außer den Wandgemälden Fra Angelicos nur noch der Bilderzyklus in der Catarinen-Kapelle von San Clemente erhalten. Diese Malereien ließ Kardinal Branda da Castiglione, welcher den Titel von San Clemente von 1411—1431 inne hatte, wahrscheinlich um 1430 ausführen. Ob der Maler Masolino oder Masaccio gewesen, ist bis heute ein unentschiedener Streit, der auch bei der traurigen Übermalung der Fresken nicht leicht zu entscheiden sein dürfte. Wahrscheinlich aber werden sich diese Fresken als reifstes Werk des Masolino behaupten.



8. St. Stephanus Almosen austeilend von Fra Giovanni Angelico.

Über dem Altar erblickt man die großartige Kreuzigung Christi, welche nicht weit von den Ufern eines Sees in hügeliger Landschaft vor sich geht, die aber einen frischen Blick in dämmernde Fernen freiläßt (Abb. 3). Hoch über der von Staunen und Furcht, von anbetender Liebe und wortlosem Jammer bewegten Menge schwebt einer Vision gleich das stille Schmerzensbild des Erlösers; es ist hier das erste Golgatha in der christlichen Kunst geschaffen, in dem sich wahrheitsliebender Realismus mit der reinen Gefühlsmalerei eines Giotto oder Fra Angelico zu verbinden versucht. An der linken Wand werden die Schicksale der h. Catarina erzählt; rechts um das Fenster herum ist das Leben des h. Ambrosius dargestellt. Die Deckengemälde — die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter paarweise an-

geordnet — sind fast völlig übermalt, wie auch zum größeren Teile die Kreuzigung, während an der Außenwand der Kapelle das Leben des Bischofs von Mailand durch Feuchtigkeit fast ganz zerstört ist. So gibt uns die Martyriumsgeschichte der h. Catarina trotz aller Übermalung heute noch den unmittelbarsten Begriff von der Größe ihres Schöpfers, der mehr als einmal durch die seltsamen Trachten und Kopfbedeckungen seiner Gestalten verrät, wie eifrig er Pisanellos Fresken studiert hat, die in den Jahren 1428—1432 in San Giovanni in Laterano entstanden waren.



9. St. Stephanus predigend von Fra Giovanni Angelico.

Die Darstellung des Catarinenlebens beginnt oben links in der Lünette, wo die Heilige öffentlich den Götzendienst der Heiden verspottet (Abb. 4); es folgt am Fenster der eingekerkerten Jungfrau die Bekehrung der Königin und gleich daneben deren Hinrichtung. In den unteren Fresken entwickeln sich dann die letzten Akte des heiligen Dramas: die Disputation vor dem Kaiser Maximilian (Abb. 5), die wunderbare Errettung zwischen den zertrümmerten Rädern und endlich die Hinrichtung durch das Schwert. Die Predigt gegen das heidnische Idol in pantheonartiger Halle ist am besten erhalten, die zarte Anmut Catarinas wird durch keine Restauration getrübt, der Jüngling links im Vordergrunde scheint direkt einem Bilde Pisanellos entlehnt; Bekehrung und Tod der Königin bezaubern durch die unaussprechliche Einfalt, mit welcher selbst das Hochdramatische behandelt wird;

die Disputation überrascht durch die gute Perspektive und die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks in den Köpfen der lauschenden Philosophen; das Wunder der vereitelten Tortur ist mit kräftigem Realismus geschildert, und bei der Enthauptung der Heiligen endlich verleiht die Öde der felsenreichen Landschaft dem Vorgange eine düstere Weihe (Abb. 6). Aber in jedem dieser Bilder bleibt sich der Künstler in der Auffassung der Heldin gleich. In der Kreuzigung und im Wunder der zerbrechenden Räder zeigt er, daß er keineswegs verlegen war, wenn seine Kunst den stürmischen Ausdruck bewegter Affekte von ihm verlangte; so dürfen wir kein



10. Die Steinigung des h. Stephanus von Fra Giovanni Angelico.

Unvermögen darin erkennen, wenn die Ruhe der h. Catarina so unerschütterlich ist, wenn sie überall dieselbe bleibt — lächelnd, überzeugungsfreudig, von Furcht und Hoffnung unberührt, wenn sie siegreich eine feindliche Welt durch den Glauben überwindet, immer sich gleich bleibend von ihrem ersten Auftreten als unerschrockene Zeugin wider die heidnischen Götter bis zum Tode durch des Henkers Hand. War es nicht vielmehr tiefe künstlerische Weisheit, über die qualvollen Kämpfe eines langsam sich vorbereitenden Martyriums den Hoffnungsglanz der Ewigkeit zu breiten? Ist nicht gerade deshalb die Schilderung dieses Heiligenlebens so rührend, weil jeder Mißklang taktvoll vermieden ist, weil der Künstler völlig unbewußt und mit den einfachsten Mitteln einer ganzen Welt von Schönheit und Wahrheit Gestalt verliehen hat?

Wie verschieden immerhin die Ideale gewesen sein mögen, die der Meister der Catarinen-Kapelle und Fra Angelico in ihren Kunstbestrebungen verfolgt haben, gerade in der Grundauffassung ihrer beiden Heiligenlegenden in Rom sind sie aufs engste verwandt. Stephanus und Laurentius sind ebenso tief von ihrer göttlichen Mission auf Erden durchdrungen wie Catarina und ebenso gleichgültig wie diese gegen ihr irdisches Geschick. Man möchte sagen, sie haben jede Empfindung für sich selbst verloren, sie haben ihr eigenes Ich in ein unergründliches Meer der Liebe zu Gott und den Nächsten versenkt. Auf dem von Märtyrerblut getränkten Boden Roms und nirgends anders konnten diese vom Geist der ersten Christen beseelten Heiligendarstellungen entstehen, vielleicht die tiefsinnigsten Legendenschilderungen, welche der Renaissancekunst überhaupt gelungen sind.

*    *

*

Ein goldiger Abglanz leise gedämpften Lichtes ruht an sonnenhellen Tagen auf den Fresken der kleinen Nicolauskapelle, ein Allerheiligstes der Kunst von so geschlossenem Charakter, von so weihevoller Stimmung, daß kein Besucher sich dem frommen Zauber Fra Angelicos entziehen kann. Ein einziges Kreuzgewölbe überdeckt den schmalen, hohen Kapellenraum, dessen Langseiten breite Rundbogen begrenzen. Die vier Evangelisten — Johannes und Lukas von jeder Restauration scheinbar unberührt — prangen im Gewölbe, Kirchenväter und Heilige von gotischen Baldachinen geschützt an den breiten Bogengurten an Wand und Decke. Einst soll eine Grablegung von Fra Angelicos Hand die geradlinig geschlossene Altarwand geschmückt haben, aber dieselbe fiel im Jahre 1712 der Restauration Clemens XI. zum Opfer, wenn sie nicht schon vorher durch Vasaris Steinigung des Stephanus ersetzt worden ist.

Eine Marmorverkleidung mit reichem Renaissanceornament bedeckt den Boden, den in der Mitte eine Sonne ziert, um welche sich im Bogen die Zeichen der zwölf Monate scharen. Eine reich gearbeitete Pforte, die das Wappen der Rovere krönt, hat Julius II. dem jetzt sehr fragmentarischen Schmuck der Kapelle hinzugefügt, ein untrügliches Zeichen, daß derselbe Papst, der einem Michelangelo die erhabensten Gedanken, die kühnsten Bilder abzuringen verstand, auch dem Genius eines Fra Angelico gerecht zu werden vermochte.

Stofflich konnten Leben und Sterben der beiden Märtyrer-Diakonen dem Künstler nur geringe Abwechselung bieten. Aber der Gegenstand war durch die ehrwürdigste Tradition geheiligt, denn schon in der päpstlichen Palast-Kapelle des Lateran hatten die Schüler des Pietro Cavallini die Hinrichtung von Laurentius und Stephanus gemalt. Die Ordination, die Predigt und die Verteilung der Almosen, das Verhör vor den Henkern endlich und die Hinrichtung, alle diese Vorgänge vollziehen sich in der Legendendarstellung im Vatikan in ziemlich gleicher Weise. Nur wird im Leben des Stephanus im Anschluß an die Apostelgeschichte auf die Rednergabe des Heiligen besonderer Nachdruck gelegt, während Laurentius vor allem als Tröster und Wohltäter der Armen geschildert wird. Heiliger Ernst und väterliche Güte sprechen aus den Zügen des Petrus, wie er Kelch und Hostie dem

knieenden Stephanus reicht, die dieser in dankbarer Demut empfängt, während sich die Apostel in ziemlich steifer Haltung im Hintergrunde aufgestellt haben (Abb. 7). Im folgenden Bilde waltet der neue Diakon seines Amtes der Almosenverteilung an eine ruhig dankbare Menge, während ein Knabe neben ihm von hocherhobenem Pergamentblatt die Namen der Empfänger abzulesen scheint (Abb. 8). Dann folgt die Predigt auf öffentlichem Platze, ein Bild von so hinreißender Anmut, von solcher Mannigfaltigkeit und Tiefe des Ausdrucks, wie dem Künstler in dieser Kapelle vielleicht kein zweites gelungen ist (Abb. 9). Stephanus zählt seine Beweisgründe an den Fingern her ganz ebenso wie die heilige Catarina in San Clemente; voll ruhiger Würde steht er da, und kein Zug seines Gesichtes verrät die Bewegung



11. Detail aus der Diakonenweihe des h. Laurentius von Fra Giovanni Angelico.

seines Inneren. Um ihn herum sitzen in aller Einfalt auf dem nackten Boden die andächtig lauschenden Matronen in lange Mäntel gehüllt, ein weißes Schleiertuch um Kopf und Schultern geschlagen, während ihre Männer stehend in einiger Entfernung zuhören. Man betrachte nur die drei Frauen, welche ganz im Vordergrunde hinter dem unruhig werdenden Knaben sitzen, der sich am liebsten von der Mutter losreißen möchte und es doch nicht wagt, den Blick von dem Prediger abzuwenden. Welch eine hingebende Andacht malt sich in den Gesichtern, wie fein und scharf charakterisieren sich die Temperamente in Mienen und Gebärden, mit welchem Glücksgefühl atmen diese Frauen den reinen Odem der neuen Lehre ein! Man fragt erstaunt, wo der Dominikaner in klösterlicher Einsamkeit für seine psychologischen Studien Gelegenheit gefunden hat und versenkt sich mit Entzücken in eine völlig ideale Welt, in welcher nur die zartesten Empfindungen Geltung zu haben scheinen, deren eine Menschenseele fähig ist.

Wie wenig es dem frommen Maler gelingen wollte, in seiner Kunst die schlechteren Eigenschaften der Menschen zu offenbaren, sie zu schildern, wenn Zorn und Neid, Haß und Bitterkeit ihre Herzen erregen, gibt sich schon im folgenden Bilde kund, wo Stephanus vor dem jüdischen Rate erscheint. Zwar bewegt sich der Protomärtyrer selbst noch freier in ruhiger Würde, die strafend, fast drohend erhobenen Hände bedeuten eine Steigerung des Affekts, mit welchem er seine gute Sache verteidigt, ja, einige seiner graubärtigen Widersacher beißen gar grimmig die Zähne aufeinander, aber wir können uns doch nicht davon über-



12. St. Laurentius Almosen spendend von Fra Giovanni Angelico.

zeugen, daß dieser ruhig thronende Priesterkönig und die gewiß nicht Furcht erweckenden Alten dem Heiligen wirklich an das Leben wollen. Vollends im Martyrium des Stephanus, das, wie es scheint, in einem der reizenden Seitentäler des Arno bei Florenz sich abspielt, muß Fra Angelico bekennen, daß er wohl Heilige, aber keine Teufel zu malen versteht (Abb. 10). Wie schwer es ihm wird, leidenschaftliche Bewegungen auszudrücken, zeigt sich schon in der Szene, wo der Heilige zum Stadttor hinausgestoßen wird, aber wie rührend ist dagegen die knieende, leider arg übermalte Gestalt des Gemarterten, der, das bluttriefende Haupt emporgerichtet, die Hände betend erhoben, die Urteilsvollstreckung über sich ergehen läßt. Hart an der Mauer links erscheint Paulus mit dem langen traditionellen

Bart, durch einen Goldsaum vor den Henkern ausgezeichnet, deren Kleider er über den Armen trägt. (Apostelgesch. 7, V. 57.) Unbewegt blickt er zu dem Märtyrer hinüber, der, leise lächelnd, durch die Todesnacht schon den Glanz der Ewigkeit erblickt, so innerlich beglückt durch sein Martyrium wie die h. Catarina in San Clemente. Aber während dort noch die Seele der Heiligen von einem Engel zum Himmel emporgetragen wird, hat sich Fra Angelico schon von dieser mittelalterlichen Tradition befreit.

Fra Giovanni Angelico war über sechzig Jahre alt, als er die Fresken in



13. Der h. Laurentius vor dem Richter von Fra Giovanni Angelico.

der Nicolauskapelle begann, und doch beweist er noch im Fortgang seiner Arbeit die größte Fähigkeit, sich weiter zu entwickeln. Man vergleiche nur die Diakonenweihe des Stephanus mit der des Laurentius in der unteren Bilderreihe. Wieviel geschlossener, wieviel richtiger in seinem Verhältnis zu den Figuren ist in der letzteren der architektonische Hintergrund aufgefaßt, augenscheinlich eine Erinnerung an Michelozzos Klosterbibliothek in San Marco, wieviel ungezwungener ist die Gruppierung, wieviel bewegter der Vorgang geschildert! Die Würdenträger der Kirche, die Priester und Diakonen, wie der Papst scheinbar ewiger Jugend sich erfreuend (Abb. 11), bewegen sich frei und sicher in der säulengetragenen Halle, eine festliche, bei aller idealen Auffassung doch fein und sicher charakterisierte Versammlung von lauter Heiligen. Die fromme Würde des liebevoll Kelch und Hostie darreichen-

den Papstes, in dem man deutlich die Züge Nicolaus' V. erkennt, die kindliche Demut des Laurentius, der in zitternd sehnsuchtsvoller Erwartung in die Knie gesunken ist, verleihen dem Akt eine tiefreligiöse Weihe, der überdies durch den ruhigen Ernst, der alle Teilnehmer beseelt, durch den großartig einfachen Charakter der glänzenden Säulenhalle einen Zug von monumentaler Größe erhält. Hat sich doch selbst ein Mann wie Melozzo da Forli an Fra Angelico inspiriert, als er für Sixtus IV. das berühmte Fresko malte, welches den Papst als Gründer der vatikanischen Bibliothek verherrlicht. Überdies ist die Konsekration des h. Laurentius von allen Fresken der Nicolauskapelle am besten erhalten und vielleicht am eigenhändigsten von Fra Angelico gemalt, der, wie wir wissen, zahlreiche Gehülfen im Vatikan beschäftigte. Die gelben und weißen Gewänder der Prälaten, die hellblaue Pianeta Sixtus II., die rosa, mit goldenen Flammen verzierte Dalmatika des Laurentius haben noch alle einen Hauch der zarten Farbentöne Fra Angelicos bewahrt, und seine feinen Pinselstriche erkennt man vor allem noch am Kopfe des gleichfalls heilig gesprochenen Papstes.

Dagegen sind im folgenden Bilde gerade die Gesichter der beiden Hauptpersonen vollständig zerstört. Die Szene wird verschieden erklärt; wahrscheinlich wollen die beiden Kriegsknechte den Kirchenschatz rauben, den eben der Papst dem neuen Diakonen zur Almosenverteilung übermittelt. Zeugen der Liebestätigkeit des h. Laurentius sind wir in der Tat im nächsten Bild an derselben Wand (Abb. 12). Der Heilige schreitet eben aus der in kunstvoller Perspektive weit hinter ihm sich öffnenden Basilika heraus, an deren Pforte ihn Krüppel, Lahme und Blinde erwarten, ein Almosen erflehend, wie das noch heute an hohen Feiertagen vor den Kirchen Roms geschieht. Als ein Bote Gottes, vom Himmel herabgesandt, nicht als ein Mensch, wie die anderen, ist der Heilige hier gedacht, und die milde Schönheit seiner idealen Erscheinung wird durch den auffallend herben Realismus der Bettler aufs wirksamste gehoben. Aber wie feinsinnig ist auch hier alles Unschöne vermieden, z. B. in dem Krüppel, den man nur von hinten sieht, mit wie liebevoller Sorgfalt sind die Köpfe der beiden Greise behandelt, wie treffend ist der blinde Mann neben der betenden Alten charakterisiert. Armut und Elend, welche sich hier so gelassen und ruhig äußern — weiß doch ein jeder, daß er seine Gabe erhalten wird — werden sicherlich die Teilnahme des Beschauers erregen, aber rührt uns nicht vor allem die barmherzige Liebe, die all diesen Jammer zu trösten bereit ist?

Gibt sich Stephanus wenigstens die Mühe, vor dem Hohenpriester sein Leben und seine Lehre zu verteidigen, so legt Laurentius vor dem Imperator dasselbe weltentrückte Wesen an den Tag, das die h. Catarina bei der vereitelten Rädertortur charakterisiert (Abb. 13). Die Marterwerkzeuge auf dem Boden vor ihm, auf welche ihn sein Richter hinweist, sieht er nicht einmal an, die kalten Blicke der neugierigen Menge prallen von ihm ab, ohne zu verletzen. Regungslos dastehend in der ehrfurchtgebietenden geistlichen Amtstracht, den Blick über die Häupter der Menschen hinweg zum Himmel gehoben, nimmt er demutsvoll sein Geschick aus einer höheren Hand und scheint mit den leise geöffneten Lippen himmlischen Beistand für diese Stunde zu erflehen.

Das Martyrium selbst endlich ist völlig zerstört, aber bei einer Szene, welche der Empfindung und dem Kunstvermögen Fra Angelicos völlig zuwider sein mußte, ist der Verlust am wenigsten zu beklagen.

Als Ganzes betrachtet gehören die Fresken der Nicolauskapelle zu den wunderbarsten Legendenschilderungen, die jemals einer Künstlerhand gelungen sind. Niemals wieder sind so heilige Gedanken in so reine Formen gekleidet worden,



14. Grabstein des Beato Angelico von Isaia da Pisa (?). S. Maria sopra Minerva.

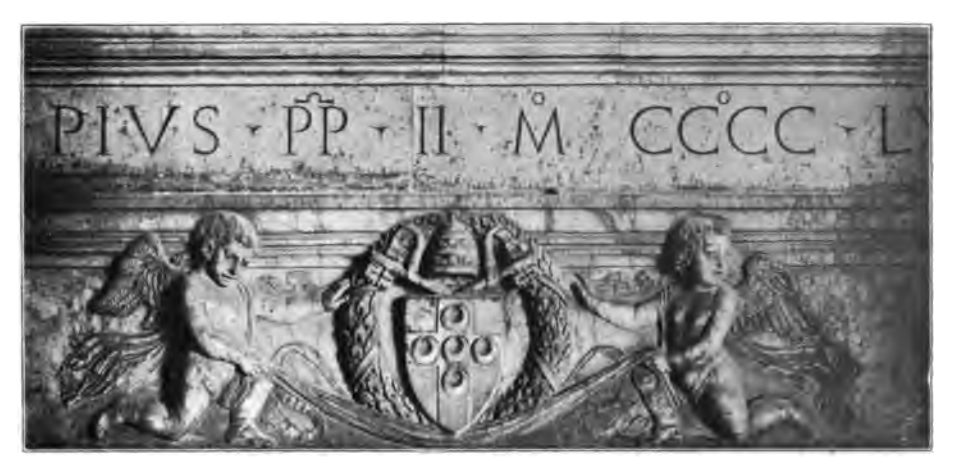
niemals wieder ist der weltüberwindende Geist der Liebe, welcher die ersten Christen beseelte, so unmittelbar nachempfunden und so rührend zum Ausdruck gebracht worden wie hier durch Fra Angelico.

Aber noch ein anderes Moment verleiht diesen Fresken des frommen Dominikaners einen unbeschreiblichen Wert. Als einzig erhaltenes, einheitliches Monument aus den Tagen Nicolaus' V., erregen sie dadurch vor allem unser Interesse, daß sie auch das Charakteristische jener glänzenden Kulturepoche so deutlich widerspiegeln. Ein neues Rom wollte Nicolaus V. auf den Trümmern des alten gründen; riesen-

hafte Baupläne beschäftigten seine Phantasie. Was Wunder, daß auch Fra Angelico sich für das neue Evangelium begeisterte, daß er statt monotoner Hügellandschaften wie bisher seine Hintergründe mit Kirchen und Palästen, mit Säulenhallen und Festungsanlagen füllte? Fast alle Baupläne des Papstes, welche sein Biograph so ausführlich beschreibt, die Wiederherstellung der Kirchen und Straßen, den Bau des Vatikans, die Befestigung der Stadt Rom, hat Fra Angelico in seinen Fresken verherrlicht und dadurch sich selbst, dem Papste und seiner Zeit ein einzigartiges, Denkmal gesetzt.

In einer der halbdunklen Seitenkapellen im linken Querschiff der Dominikanerkirche von S. Maria sopra Minerva sieht man noch heute die Grabplatte des Malermönches von San Marco in eine der Wände eingelassen (Abb. 14). Das Relief ist neuerdings dem Isaia da Pisa zugeschrieben worden. Der Geist der Fresken der Nicolauskapelle beseelt auch dies Bildwerk, und wenn es in der nach unverbürgter Tradition vom Papste selbstverfaßten Grabschrift heißt, daß Fra Angelico seinen Ruhm nicht darin suchte, von der Welt als zweiter Apelles gepriesen zu werden, sondern vielmehr in der Verteilung all seines Gewinnes an die Armen Christi, so denken wir sofort an die Almosenspende der Heiligen Stephanus und Laurentius und begreifen, warum der fromme Mann diese Bilder mit seinem Herzblut malen mußte. Im faltenreichen Ordenskleid, das nur Gesicht und Hände freiläßt, sehen wir den Toten vor uns, friedlich schlummernd, die Augen tief in die Höhlen gesunken, die Wangen eingefallen, ein friedliches Lächeln auf den schmalen Lippen. So und nicht anders hat auch unsere Phantasie das äußere Bild dieses merkwürdigen Mannes gestaltet, der vielleicht mehr als alle anderen Künstler der Renaissance in seinen Bildern sich selbst malte und in welchem Sein und Handeln, Kunst und Charakter eins geworden sind. Mag der Meister in seiner Formensprache noch ganz in der Tradition befangen sein; als eine der ersten großen scharf gezeichneten Persönlichkeiten hat er schon die Schwelle der neuen Zeit überschritten, deren eigentümlicher Charakter in Leben und Politik, in Kunst und Wissenschaft eben durch einzelne machtvoll sich betätigende Individualitäten bestimmt worden ist.






15. Wappen Pius' II. Werkstatt des Paolo Romano. Cortile del Maresciallo. Vatikan.

## Zweites Kapitel.

### II. **Pius II.** (1458—1464) und **Paul II.** (1464—1471.)

Vespasiano da Bisticci hat in seinen Lebensbeschreibungen berühmter Männer dem Nachfolger Nicolaus' V., Calixt III. (1455—1458), eine sehr harte Äußerung über die Verschleuderung der Kirchengüter zu weltlichen Zwecken in den Mund gelegt, die, mag sie nun wahr sein oder nicht, jedenfalls die Stellung charakterisiert, welche der neue Papst aus dem spanischen Geschlechte der Borgia während seiner kurzen Regierung den Künstlern und Gelehrten gegenüber einnahm. Die mit allen verfügbaren Mitteln angestrebte Bekämpfung der Türkengefahr, die verhängnisvolle Begünstigung seiner unwürdigen Nepoten füllten die dreijährige Regierungszeit des greisen, immer kränklichen Papstes aus, den die Dichter vergebens beschworen, den begonnenen Neubau von St. Peter fortzusetzen. Aber wie der kunstfeindliche Adrian VI. vierundsechzig Jahre später nicht verhindern konnte, daß die Renaissance ihren Weg verfolgte und jenem erhabenen Abschluß entgegenstrebte, den sie im Kuppelbau von St. Peter gefunden hat, so hat auch Calixt III. den Zeitgeist nicht zu bannen vermocht. Schon Pius II., obwohl vorwiegend von literarischen Interessen erfüllt und durch die Gründung einer ganzen Stadt, seines heimatlichen Pienza, der Sorge für die Denkmäler Roms entfremdet, griff auf die Traditionen Nicolaus' V. zurück, ohne sich indessen an die Wiederaufnahme auch nur eines seiner gewaltigen Baupläne zu wagen. Mehr als für Architektur und Malerei hat dieser Papst in seiner Hauptstadt für die Plastik getan, aber ein ungnädiges Geschick hat diese Werke fast alle der Vernichtung preisgegeben, oder in der Nacht der vatikanischen Grotten begraben.

Hart am Ponte Molle, weit hinaus vor der Porta del Popolo, steht eine kleine, dem heiligen Andreas geweihte Kapelle. Ein enger, mauerumgürteter, halb verfallener Friedhof lehnt sich an den Bau, und hier erhebt sich, von Zypressen

2*

umragt, auf gewaltigem Unterbau ein weißes Marmorbild (Abb. 16). Campagna-Stimmung herrscht da draußen, die der mäßig belebte Verkehr von Wagen und Fußgängern auf der weltberühmten Brücke nicht zu stören vermag. Etwas abseits vom Wege entdeckt man im hohen Grase die Trümmer eines Barockpalastes. Ein kolossales Papstwappen, Engelsköpfe und Löwenmasken, Blumenornamente und




16. Statue des h. Andreas von Paolo Romano bei Ponte Molle.

Rankenwerk, alles in mächtige Travertinblöcke gehauen, liegen hier bunt durcheinander. Im Schilf, am träge dahinschleichenden Tiber grasen die Pferde, am anderen Ufer ragt ein einsames Kastell empor, schneebedeckte Berge leuchten aus nebliger Ferne herüber, und wendet man den Blick, so sieht man den Petersdom hoch über die Türme und Kuppeln der Stadt sich erheben, von Himmelslicht und blauer Luft umflossen. An dieser Stätte vollzog sich in der stillen Woche des Jahres 1462 eins der seltsamsten Schauspiele, das den mit dem Ungewöhnlichen

längst vertrauten Römern jemals geboten worden ist. An der Spitze des Kardinalkollegiums, von Tausenden von weißgekleideten, palmentragenden Priestern und Prälaten umringt, empfing hier Pius II. das Haupt des Apostels Andreas. Der flüchtige Fürst von Morea, von den Türken entthront, hatte dies Kleinod mit nach Italien geführt, es dem Papste darzubieten, in dessen lebhafter Phantasie das Haupt zum Heiligen selber wurde, der als Flüchtling nach Rom gekommen war, bei seinem Bruder, dem Apostelfürsten, Schutz zu suchen. „So kommst du endlich, heiligstes Apostelhaupt,“ so begann der Papst seine Rede, „von Türkenwut vertrieben bei deinem Bruder als Verbannter Schutz zu suchen? Dies ist das ewige Rom, das du dort siehst, dem kostbaren Blute deines Bruders geweiht. Dies Volk, das sich rings um dich geschart hat, hat dein heiliger Bruder Christo wiedergewonnen.“ Bessarion, der ehrwürdige Grieche mit dem langen Bart, überreichte weinend, als Vertreter seiner unterjochten Heimat, den Reliquienschrein dem Papste, der sich, von tiefster Rührung überwältigt, auf die Knie warf, das Haupt begrüßte und es dann von hoher Tribüne vor allem Volk emporhob, welches tausendstimmig ‚Misericordia‘ rief.

Dreißigtausend Kerzen flammten in den festlich geschmückten Straßen Roms, als man am folgenden Tage den neuen Protektor der Stadt von S. Maria del Popolo nach St. Peter geleitete, wo Pius II. die Reliquien beider Apostel brüderlich in der Konfession vereinigte und später das glänzende Tabernakel errichten ließ, welches heute zerstückelt in den vatikanischen Grotten begraben liegt.

Dort aber, wo der Papst zuerst die Reliquie verehrt, wo er sie zuerst in begeisterter Rede dem Volke gezeigt hatte, wurde eine Kapelle erbaut, und hier stellten Paolo Romano und Isaia da Pisa im Jahre 1463 die überlebensgroße Statue des h. Andreas auf. Der riesige Unterbau wurde verändert, das säulengetragene Schutzdach ist neueren Datums, aber die Statue selbst erfreut sich bester Erhaltung und ist das bedeutendste von den noch bestehenden Werken des im Volksmunde Paolo Romano genannten Meisters. Dieser würdige Greis mit lang herabwallendem Bart und Haar, ein Buch in der Linken, das Kreuz in der Rechten, vornehm wie ein römischer Senator, in den eng anliegenden, fein gefalteten Mantel gehüllt, spricht uns weit mehr an, als die derb realistische Paulusstatue eines anderen Paolo mit dem Beinamen Mariani, welche ursprünglich vielleicht die Loggia der Segenspendung geschmückt hat und erst von Clemens VII. rechts am Eingang der Engelsbrücke aufgestellt wurde, wo man sie noch heute sieht. Die beiden Statuen der Apostelfürsten in der Sakristei von St. Peter waren für den Treppenaufgang der Basilika bestimmt. Sie wurden gleichfalls auf Bestellung Pius' II., dessen Wappen die Postamente zieren, in der Werkstätte des Paolo Mariani in den Jahren 1461—63 ausgeführt.

Feiner ist die Arbeit, liebenswürdiger sind die Putten an dem Piuswappen, welches ein Gehülfe des Paolo Romano im Jahre 1460 für eins der Tore im Cortile del Maresciallo arbeitete, und für welches er zehn Dukaten erhielt (Abb. 15). Wenige Jahre später entstand jenes berühmte Tympanonrelief über dem Eingange von San Giacomo degli Spagnuoli auf der Piazza Navona, wo Paolo Romano seine Kunst im Wettstreit mit Mino da Fiesole zeigt. Hier hat nämlich jeder der

Künstler einen der zwei wappentragenden Engel gemeißelt und in großen Buchstaben mit seinem Namen bezeichnet. Der des Römers ist plump in der Bewegung, treuherzig im Ausdruck, mühsam in den engen Rahmen eingezwängt; der des Florentiners bewegt sich mit Anmut und Grazie so frei und schwebend auf der anderen Seite, daß man meint, er sei nur eben ganz zufällig dort hineingeflattert. Mino da Fiesole ist mit Paolo Romano auch an der Benediktionskanzel Pius II. tätig gewesen, und neben ihm erscheint in den Rechnungen Isaia da Pisa, dessen sicherbeqlaubigte noch in Rom erhaltene Werke, das Grabmal Eugens IV. in S. Salvatore in Lauro, der Sarkophag der h. Monica und die Statuen der vier Kirchenväter in Sant' Agostino und Fragmente vom Andreastabernakel in den vatikanischen Grotten, in seltsamem Mißverhältnis zu den überschwenglichen Ruhmeserhebungen stehen, die dem Künstler von zeitgenössischen Dichtern zuteil geworden sind. Paolo Romano und Isaia da Pisa wurden jedenfalls in ihrem Ruhme sehr bald von Mino da Fiesole überstrahlt, der allerdings noch vor dem Tode Pius' II. Rom verlassen hat und erst am Ende der Regierung Pauls II. in die ewige Stadt zurückgekehrt ist.

Ein charaktervolles Marmorbild Pius' II., wie es scheint aus der Werkstätte des Paolo Romano, sieht man heute im Appartamento Borgia aufgestellt. Ein anderes Porträt des Piccolomini-Papstes, welches dem Giovanni Santi zugeschrieben wird, befindet sich unter der berühmten Serie der Urbino-Bildnisse in der Galleria Barberini. Aber der Papst, unter dessen Regierung sich zuerst in Rom eine Lokalschule der Plastik entwickelte, hat der Malerei überhaupt keine größeren Aufgaben gestellt und sich in der Architektur auf die Wiederherstellung der Mauern, Brücken und Kirchen beschränkt. Auch darin ganz das Gegenbild Nicolaus' V., der für die erhabene Trümmerwelt Roms so wenig Verständnis gezeigt hatte, liebte er es, in der Villa Hadrians schwermütigen Betrachtungen über die Vergänglichkeit der irdischen Dinge nachzuhängen; nicht ein neu zu gründendes Rom, wohl aber die versunkene Pracht des alten beschäftigte seine Phantasie, und in Poesie und Prosa hat uns der geistvollste Papst der Renaissance formvollendete Ergüsse, stimmungsvolle Naturschilderungen hinterlassen, in denen sich seit Petrarca zum ersten Male wieder ein innerliches Verhältnis zu den Ruinen Roms und ihrer stillen, träumenden Campagna offenbart.

Das Grabmal Pius II., von Nicola della Guardia und Pietro Paolo da Todi ausgeführt, wurde wie das seines Neffen Pius III. aus St. Peter nach S. Andrea della Valle überführt, als unter Paul V. die Basilika des Apostelfürsten ihr mächtiges Langhaus erhielt.



17. Palazzetto di Venezia. Wappen Pauls II.

Kein Papst der Renaissance ist ein so leidenschaftlicher Sammler gewesen wie Paul II., von keinem Papst haben sich so viele Medaillen und Münzen bis auf heute im Kunsthandel erhalten. Schon als Kardinal besaß er unschätzbare Antiken, Bronzen, Münzen, geschnittene Steine, flandrische Teppiche und die herrlichsten Erzeugnisse des Orients. Als Papst lag ihm nichts mehr am Herzen, als seine Schätze zu vermehren. Wir besitzen noch ein Verzeichnis der Herrlichkeiten, die dieser Mann im Palast von San Marco aufgehäuft hat, in dessen heroischer Erscheinung sich die Pracht des venezianischen Nobile mit der Würde des römischen Pontifex verband. Für die Monumente Roms aber ist der Name Pauls II. verhältnismäßig von geringer Bedeutung. Als er noch Erzbischof von St. Peter war, hatte er dem Apostelfürsten einen Altar geweiht, dessen vornehmster Schmuck — ein Kreuzigungsrelief aus der Werkstätte Minos — im Kirchlein von Santa Balbina bei den Caracallathermen erhalten ist (Abb. 18). Als Papst nahm er die gewaltigen Baupläne Nicolaus V. wieder auf und begann, den Bau der Tribuna von St. Peter fortzusetzen. Auch den Ausbau des Palastes Nicolaus V. hat er fortgesetzt, wie noch erhaltene Wappenschilder bezeugen, und im Cortile del Maresciallo haben sich einige Arkadenbögen Pauls II. erhalten.

Im Jahre 1455 begann der Kardinal von San Marco den Bau des ungeheuren Palastes, der noch heute als Palazzo Venezia die Abstammung seines Gründers verrät (Abb. 19). Die erhaltenen Baurechnungen von Kirche und Palast umfassen die Jahre 1465—1472, aber bis auf diesen Tag ist die Papstburg Pauls II., zu welcher das Kolosseum seine Travertinquadern lieferte, unvollendet geblieben. Wer den Plan des Ganzen entwarf, wissen wir nicht; die Ausführung desselben lag seit 1468 erst in den Händen des Giacomo da Pietrasanta, dann des Meo del Caprina. Aus dem Palast, dem Palazzetto und der dreischiffigen Basilika, welche älter ist als beide, setzt sich die Residenz des Barbo-Papstes zusammen. Der düstere, zinnengekrönte Bau mit seinen langgestreckten Fassaden nach Piazza und Corso, mit seinen weitläufigen Hofanlagen und Säulengängen, mit seinen marmorumrahmten Fenstern und reichverzierten Portalen ist wohl der einzige Palast des Quattrocento, welcher sich neben dem Prunk der Barockpaläste Roms behauptet.

Er hat auch im Innern seinen ursprünglichen Charakter noch ziemlich treu bewahrt. Hier sieht man hohe, weite Räume mit Kassettendecken, Kamine und Türen mit den herrlichsten Skulpturen verziert und an den Hochwänden sind unter zahlreichen dekorativen Malereien auch die Taten des Herkules von einem Nachfolger der Pollajuolo dargestellt. Hier hat sich auch noch eine überlebensgroße



18. Kreuzigungsrelief aus der Werkstatt Minos. S. Balbina.

Büste Pauls II. erhalten, eine Arbeit des Mino da Fiesole, der mit Pietro Barbo schon Beziehungen gehabt hatte, als dieser noch Kardinal war.

Der Palazzo Venezia ist das einzige Denkmal des glänzenden Barbo-Papstes in Rom und dieses Denkmal schicken sich die Römer an durch den Abbruch des Palazzetto seines eigentümlich malerischen Charakters zu berauben. Sein Riesengrab, das ihm der Neffe Marco Barbo i. J. 1477 in St. Peter errichten ließ, wird heute nicht mehr von der Sonne beschienen. Vasari hat dies bilderreiche

Denkmal als das herrlichste Monument gepriesen, daß jemals einem Nachfolger Petri errichtet worden ist. Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata teilten sich in die Arbeit, die sie sofort nach dem Tode des Papstes in Angriff nahmen und schon wenige Jahre später vollendeten. Die Geschichte des Riesengrabes ist dunkel, traurig und wechselvoll. Zweimal zusammengesetzt und wieder auseinandergenommen, hat es endlich, zerstückelt, beschädigt und nicht mehr vollständig, in den vatikanischen Grotten mit so viel anderen Monumenten derselben Epoche eine Zufluchtsstätte gefunden. Aber wenigstens in einem Stich ist uns noch der architektonische Aufbau erhalten: auf breitem, hohem Sockel, den statt der herkömmlichen Inschrift herrliche Reliefbilder zierten, erhob sich in einer Nische der kolossale Sarkophag, an dessen Seiten mächtige Säulen und statuengeschmückte Pilaster prangten (Abb. 20). Giovanni Dalmata hatte hier über dem Toten die Auferstehung Christi gemeißelt,



19. Palazzo Venezia.

und hoch darüber in der Lünette erblickte man von Minos kunstgeübter Hand die figurenreiche Darstellung des jüngsten Gerichtes. In ähnlicher Weise haben sich die Künstler in die Arbeit des Sockelschmuckes geteilt: Mino schuf die Liebe, den Glauben und den Sündenfall, Dalmata die Geburt Evas und die berühmte Hoffnung, die er von allen seinen Werken allein mit dem eigenen Namen bezeichnet hat. Die Allegorie der Liebe am Paulsgrabe hat man mit Recht als eine der herrlichsten Frauengestalten Minos bewundert, denn den Marientypus seiner besten Zeit begrüßen wir in dieser edlen, mit architektonischer Strenge aufgefaßten Allegorie, die, wie so häufig die Künste und Tugenden im Quattrocento, auf einen Thronsessel unter zierlichem Baldachin erscheint (Abb. 21). Weniger erfreulich ist das jüngste Gericht, die größte Reliefkomposition des Künstlers überhaupt, aber zum Teil von Schülerhänden ausgeführt. Hier sind auf dem beschränkten Plan einer Lünette die herkömmlichen Elemente mit großem Geschick verarbeitet. In der Mitte thront der richtende Christus, von einem Kranz von Heiligen umgeben, unter




20. Das Grabmal Pauls II. von Mino und Dalmata.



21. Relief der Caritas von Grabmal Pauls II. von Mino da Fiesole. Vatikanische Grotten.

ihm die Posaunenengel und Michael mit der Seelenwage, rechts die Verdammten, welche schreckliche Teufel in den Höllenpfuhl hinabstoßen, links die begnadigten Seelen, unter denen in vorderster Reihe Paul II. selbst kniet im päpstlichen Ornat, die Tiara auf dem Haupte.

Aber die Schönheit dieser Skulpturen ist noch immer dem Studium und dem Genusse entzogen, so lange sie die Nacht der Grotten deckt, und selbst alle die,



22. Tabernakel von Mino und Dalmata. San Marco.

welchen es vergönnt war, einmal in die Papst-Katakombe hinabzusteigen, werden meist nicht viel mehr ans Tageslicht zurückbringen als den Begriff einer seltsamen Vision, aus deren nebelhaften Umrissen sich nur hier und da einige greifbare Bilder herausheben.

Eine ähnliche Arbeitsteilung zwischen Mino und Dalmata wie beim Paulsgrabe hat auch bei den Skulpturen des Tabernakels von San Marco stattgefunden, das ziemlich gleichzeitig im Beginn der siebziger Jahre im Auftrag des Kardinals Marco Barbo entstanden sein muß (Abb. 22). Zerstückelt wie die meisten Werke

Minos, ist das Tabernakel heute in eine Wand der düsteren Sakristei eingemauert, aber es kann kein Zweifel herrschen, daß alle Skulpturen einst wie heute ein Ganzes gebildet haben. Die eigenartigen Szenen, Jakob, der seinem blinden Vater das Wildbret bringt, Melchisedek, welcher dem knieenden Abraham Brot und Wein überreicht, sind in typologischer Beziehung auf das Sakrament gewählt, welches einst in dem von Engeln behüteten Schrein in der Mitte bewahrt wurde. Dalmata meißelte Isaak und Jakob, Mino Melchisedek und Abraham; Dalmata hat ferner die charaktervollen Halbfiguren der Engel gearbeitet; während auf Mino Gott-Vater und die anbetenden Engel am Tabernakel fallen. Da das Pauls-Monument begraben und nicht ohne weiteres zugänglich ist, so eignet sich der Barbo-Altar von San Marco am besten, die Stileigentümlichkeiten der beiden Bildhauer kennen zu lernen, denen am Ausgange des Quattrocento von Päpsten und Kardinälen so bedeutungsvolle Aufträge zuteil geworden sind. Sie lassen sich ja allerdings mit geringer Mühe bestimmen und scheiden. Bei Mino eine niemals sich verleugnende Manier: der flache Reliefstil, die spitzwinkelige Fältung der zierlich zusammengelegten Gewänder, die großen, meist flüchtig gearbeiteten Hände, die platt an die Stirn gedrückten Haare und endlich das regelmäßig schräg zur Seite geschobene Spielbein — welch eine Fülle charakteristischer Momente! Bei Dalmata dagegen eine viel größere Kühnheit in der Behandlung des Marmors, viel sorgfältigere Ausführung des Details, viel individuellere Durchbildung der einzelnen Typen und viel mehr Realismus in der Behandlung der bauschigen Gewänder.



23. Madonna von Mino da Fiesole.
S. Maria Maggiore.

Zu Anfang der Regierungszeit Pauls II. war Mino da Fiesole zum erstenmal nach Rom gekommen. Wilhelm von Estouteville, der reiche französische Prälat, stiftete damals in den Jahren 1463—64 ein prächtiges Ciborium über dem Hochaltar von Santa Maria Maggiore, dessen Trümmer heute in den Chor und in die Sakristei der Basilika eingemauert sind. Die ganze Arbeit wurde in der Werkstätte des florentiner Bildhauers ausgeführt, der anfangs noch weniger Gehilfen beschäftigt zu haben scheint als in späteren Jahren. Aus der Fülle der Skulpturen sind nur die Medaillons der Kirchenväter, einige Heilige und die wappentragenden Putten als Schülerarbeit auszuscheiden, während das liebliche Madonnenbild (Abb. 23) mit der Bezeichnung „opus Mini" und die vier Reliefs in der Chorwand sich ganz als eigene Schöpfung Minos zu erkennen geben. Im Marienbild sind die fein zusammengelegten, straff angezogenen Falten von Mantel und Kopftuch, die großen,

ausdruckslosen Hände mit den gespreizten Fingern ebenso charakteristisch für die Mutter, wie die spärliche Haarbildung, die hohe Stirn, die steifen Arme und Beine für das Kind, und doch hat Mino in früheren wie in späteren Jahren ein anderes Madonnenbild verherrlicht, in welchem er mehr die Würde der Himmelskönigin als die Liebe der Mutter betont. So zeigt auch eine Madonna in der Sammlung des Grafen Stroganoff, die gleichfalls das Estouteville-Tabernakel schmückte, viel weniger intimen Charakter. Hier hat das Kind die Rechte segnend erhoben und trägt in der Linken die Kugel mit dem Kreuz.

Die vier erzählenden Reliefdarstellungen im Chor, welche einst unter der

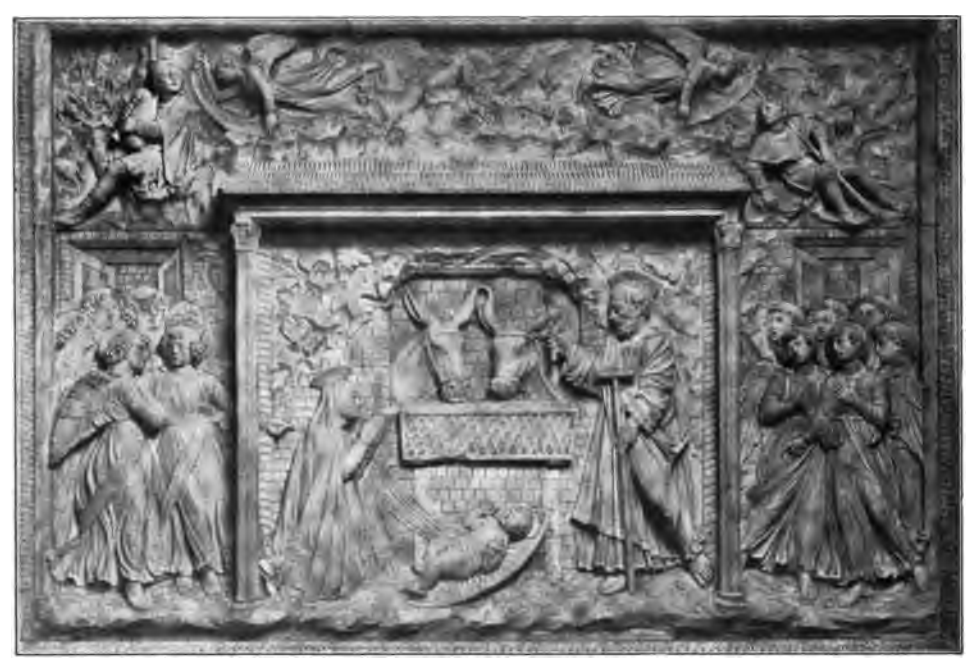


24. Das Schneewunder von Mino da Fiesole. S. Maria Maggiore.

Kuppel des Ciboriums prangten, finden in der Kunst des Meisters von Fiesole nicht wieder ihresgleichen. Hier sieht man in reinstem Reliefstil die Himmelfahrt Mariä, die Anbetung der Könige und das berühmte Schneewunder dargestellt, und nur in der Geburt des Kindes hat die Notwendigkeit, auf derselben Platte auch die Verkündigung an die Hirten anzubringen, das Eindringen malerischer Elemente veranlaßt. Im Jahre 352, so erzählt die Legende, beschloß der fromme Patrizier Johannes, dem seine Gattin keine Kinder geboren hatte, sein Vermögen der Madonna zur Gründung einer Kirche zu opfern. Er flehte um ein Zeichen, wo der Tempel zu bauen sei, und siehe da, in der Nacht befahl ihm Maria in himmlischer Vision, dort den Grundstein der Kirche zu legen, wo er am Morgen frischen Schnee erblicken würde. Es war in der Nacht des 4. August, und in der Frühe

ging die Kunde durch die Stadt, daß es auf dem Esquilin geschneit habe. Dorthin begab sich nun Papst Liberius, der denselben Traum gehabt hatte wie Johannes, in feierlicher Prozession und legte den Grundriß der Basilika, die noch heute den Namen S. Maria della neve führt.

Den ungewöhnlichen Stoff hat Mino mit größtem Geschick behandelt (Abb. 24). Ein kleiner Windgott bläst in der Mitte des Reliefs von oben den Schnee herab; Christus und Maria erscheinen in den Wolken; unten zeichnet der Papst in vollem Ornat, von seinen Kardinälen umgeben, bedächtig den Grundriß in den Schnee, während ihm gegenüber die prächtigen Porträtgestalten des Patriziers und seiner



25. Die Geburt Christi von Mino da Fiesole. S. Maria Maggiore.

Freunde das Wunder mit lauten Äußerungen der Freude und des Dankes begrüßen. Die von antiken Vorbildern beeinflußte Anbetung der Könige ist etwas steif in der Anordnung, aber die munteren Knappen, welche so feierlich die riesigen Rosse ihrer Herren am Zügel führen und alle ihre Aufmerksamkeit dem neugeborenen Kinde schenken, sind von erfrischender Naivität. In der Geburt des Kindes begegnen uns zum ersten Male die fröhlichen Engel Minos, welche so erwartungsvoll und andächtig in gedrängten Scharen vor der Hütte von Bethlehem stehen wie Kinder vor der angelehnten Tür des Weihnachtszimmers, durch deren Spalten schon das Licht des Christbaumes strahlt (Abb. 25). Nur mit Mühe bemeistern sie ihr jubelndes Entzücken, den Frieden der heiligen Drei da drinnen nicht zu stören; aber in der Himmelfahrt Mariä erträgt ihr Temperament keine Fesseln mehr. Mino hat niemals wieder so poetische Wesen geschaffen wie diese Engel mit den krausen Locken, den flatternden Bändern und Kleidern, den zierlichen

Flügeln und der plastisch so wundervoll entwickelten Fähigkeit, sich frei wie die Vögel durch die Luft zu schwingen. Jubelnd sind sie herausgeflattert, mit wahrer Inbrunst haben sie den Strahlennimbus der Madonna erfaßt, nun geht es in stürmischer Eile mit der kostbaren Last zum Himmel empor (Abb. 26). Maria aber läßt das Wunder ruhig betend mit freudiger Genugtuung über sich ergehen, und Thomas links mit ihrem Gürtel und der alte Estouteville zur Rechten schauen der Vision mit lächelnder Glückseligkeit und demütiger Andacht zu.

Unter der Regierung Pauls II. scheint sich zuerst in Rom neben der traditionellen florentiner Bildhauerschule eine lombardische aufgetan und mit Nachdruck



56. Die Himmelfahrt Mariae von Mino da Fiesole. S. Maria Maggiore.
(Links St. Thomas mit dem Gürtel, rechts der Stifter Kardinal Estouteville.)

behauptet zu haben. Mit dem Namen des Andrea Bregno verbindet sich die Blüte der lombardischen Skulptur in Rom, der sich fast fünfzig Jahre lang auf der gleichen Höhe erhielt und die Kirchen der ewigen Stadt mit Altären, Tabernakeln und Grabdenkmälern ohne Zahl gefüllt hat. Meister Andrea wurde im Jahre 1421 in Osteno am Luganer See geboren und starb fünfundachtzigjährig in Rom im Jahre 1506. Wahrscheinlich hat er sich durch das edle, sorgfältig durchgeführte Grabrelief des deutschen Kardinals Nicola von Cusa († 1464) in St. Pietro in Vincoli zuerst den Prälaten Roms für derartige Aufträge empfohlen. Hier thront der Apostelfürst in der Mitte, Buch und Schlüssel auf das rechte Knie gestützt, während er mit der Linken seine Ketten in die Hände eines wunderschönen Engels gleiten läßt, welcher demütig vor ihm aufs Knie gesunken ist. Gegenüber kniet

entblößten Hauptes der würdige Kardinal, dessen prächtiger Charakterkopf die Bedeutung Bregnos als Porträtist bezeugt. Zeitlich und stilistisch steht dem Cusa-Relief das monumentale Lebrettodenkmal in S. Maria in Araceli am nächsten, welches gleichfalls in den ersten Regierungsjahren Pauls II. (1465) entstanden ist (Abb. 27). Es ist ein Nischengrab auf hohem Sockel mit reichem Skulpturenschmuck, dessen architektonischer Aufbau noch zweimal in der Werkstätte Bregnos kopiert worden ist im Grabmal Alanus († 1474) in S. Prassede und im Grabmal Savelli († 1498) in S. Maria in Araceli. Jugendliche Frische und Originalität zeichnen die Skulpturen des Lebretto-Denkmals vor den meisten Arbeiten Bregnos aus, die sich noch in Rom erhalten haben. Die Grabstatue ist schlicht und würdig, die Apostelfürsten in den Nischen darüber sind die Urtypen vieler späterer Petrus- und Paulusstatuen; vor allem aber verdienen die Hochreliefs Bewunderung, welche unten die Pfeiler der Grabnische schmücken. Der h. Michael ist ein wahres Wunder kunstreicher Marmorbearbeitung und mit unendlichem Geschick in die schmale Nische hineinkomponiert (Abb. 28). Mit einem Fleiß, wie ihn nur Anfänger zeigen, ist auch die Ornamentik an Schild und Rüstung des heldenhaften Heiligen in den alabasterweißen Marmor eingegraben. Schon steht St. Michael mit beiden Füßen auf dem teuflischen Widersacher, welcher eben mit grausamer Kralle die Wagschale herunterzieht, in welcher eine arme kleine Seele zitternd für ihre Seligkeit bangt. Aber schützend hat der Heilige den Schild über sie gebreitet, die schwertbewaffnete Rechte hat er zum Todesstoß erhoben, und um die leichtgeöffneten Lippen spielt ein sieghaftes Lächeln. Auf St. Franziskus gegenüber ist nicht dieselbe Sorgfalt in der Ausführung des Details verwandt; was gäbe es auch künstlerisches an der groben



27. Grabmal Lebretto von Andrea Bregno.
S. Maria in Araceli.

Mönchskutte des h. Franz zu gestalten? Aber wir bewundern nicht nur die anatomische Gewissenhaftigkeit, mit welcher die stigmatisierten Hände und Füße des Heiligen von Assisi behandelt sind; das verzehrende Feuer der Liebe zu Gott und den Menschen, welches den Sohn des Pietro Bernardoni über alle Heiligen des Mittelalters erhebt, hat Andrea Bregno als das charakteristische Moment seinem







28. St. Michael vom Grabmal Lebrettos.

29. Tabernakel von Andrea Bregno. S. Maria del Popolo (Sakristei).

Marmor aufgeprägt und in der Bildung des schmerzbewegten Mundes, der sehnsuchtsvoll und betend erhobenen Augen aufs trefflichste zum Ausdruck gebracht.

Unter den Nachfolgern Pauls II. hat sich die Werkstätte Bregnos mehr und mehr erweitert, aber es gingen aus ihr nur noch wenige Bildhauerarbeiten hervor, die sich dem Cusa-Relief und dem Lebretto-Grabe an die Seite stellen lassen.

Die urkundlich beglaubigten Werke des erst in neuerer Zeit wieder zu wohlverdientem Ruhme gelangten Meisters sind drei herrliche Marmoraltäre in Rom,

Siena und Viterbo, deren schöne Verhältnisse schon die Zeitgenossen entzückt haben müssen, wenn Raffaels Vater Giovanni Santi in seiner Reimchronik den Meister Andrea in Rom als den großen Erfinder aller Schönheit preist. Der Altar in St. Maria del Popolo, eine Stiftung des Rodrigo Borgia, entstand im Jahre 1473, wie uns sein Schöpfer selbst erzählt in einer höchst originellen Inschrift, in welcher



30. Grabmal des Kardinals Savelli von Andrea Bregno. S. Maria in Araceli.

er den Tod eines kaum achtjährigen Söhnleins beklagt, der durch die Unachtsamkeit seiner Wärter herbeigeführt wurde (Abb. 29).

Keines unter allen Werken des in rastloser Tätigkeit alt gewordenen Künstlers ist so charakteristisch für seine wenig entwickelungsfähige, aber tüchtig geschulte Hand wie das Monument des schicksalsreichen Kardinals aus dem altberühmten Geschlechte der Savelli (Abb. 30). Der architektonische Aufbau ist einfach den Grabmälern Lebretto in Araceli und Alanus in S. Prassede nachgebildet, Petrus

und Paulus sind mit ganz geringen Abweichungen von dem wenig früher vollendeten Altar in Viterbo kopiert, den mächtigen Sarkophag zieren dieselben reizenden Putten mit schwebenden Fruchtkränzen wie am Riario-Grab in den Apostoli; die Heiligen in den Nischen, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, finden ihre Brüder an den Altären der ersten Seitenkapelle links in S. Maria del Popolo.



31. Grabmal des Andrea Bregno. S. Maria sopra Minerva.

Das Madonnenrelief endlich oben in der Lünette mit den anbetenden Engeln ist unzählige Male an allen lombardischen Grabmälern in Rom wiederholt und jedenfalls nicht mehr von Andrea Bregno selbst ausgeführt, dessen schönes Grabmal in S. Maria sopra Minerva erhalten ist (Abb. 31), wo ja auch Fra Angelico ruht.



32. Wappen Sixtus IV. von Mino da Fiesole (Werkstatt). Sixtinische Kapelle.

## Drittes Kapitel.

### Sixtus IV. (1471—1484.)

Das große Freskogemälde des Melozzo da Forli, welches einst den ersten Saal der alten Bibliothek Sixtus' IV. schmückte und heute, auf Leinwand übertragen, in der vatikanischen Pinakothek bewahrt wird, eröffnet die Reihe der klassischen Papstporträts, welche mit der Persönlichkeit des Dargestellten zugleich den Charakter einer ganzen Zeitepoche bestimmen. Kriegsmänner in Priesterkleidern, die der veredelnde Hauch geistiger Kultur nur flüchtig berührt zu haben scheint, Gestalten aus Erz, in schicksalsvoller Lebensschule geprüft und bewährt, das sind die Charakterfiguren des Quattrocento, welche Melozzos herber Realismus erfaßt und gezeichnet hat. In ernstes Nachdenken verloren, das ihn völlig seiner Umgebung entrückt, unübertrefflich in dem schlichten Ausdruck harmonischen Gleichgewichtes seines Wollens und seiner Kraft erscheint dagegen Julius II. in Raffaels Porträt im Palazzo Pitti, das wahrscheinlich ursprünglich die Rovere-Kirche S. Maria del Popolo, in Rom geschmückt hat. Verzehrende Leidenschaften, eine Fülle harter und glücklicher Lebenserfahrungen, das hohe Alter endlich und alle die Sorgen eines geistlichen und weltlichen Fürsten haben die Willensstärke des gewaltigen Papstes wohl gebeugt, aber nicht gebrochen. Ernst und ehrfurchtgebietend, aber auch so schön und liebenswürdig, wie nur der Pinsel Raffaels diese reiche Natur wiederzugeben vermochte, begegnet uns der sinnende Greis, und wir meinen in seinen lebendigen Zügen das klare Bewußtsein zu lesen, den Geist der Zeit der eigenen Kraft und Größe entsprechend entwickelt und bestimmt zu haben. Nicht minder bezeichnend für den eigenen Charakter und für den seiner Umgebung ist Leos X. Porträt von derselben Künstlerhand, das ebenfalls einen der Säle des Palazzo Pitti

ziert. Zwei Kardinäle erscheinen als Trabanten dieses leuchtenden Papstgestirns, das den beglückten Römern die Wiederkehr eines goldenen Zeitalters zu versprechen schien. Statt des schlichten leinenen Hauskleides seiner Vorgänger trägt der vornehme Medici ein schweres Atlasgewand unter dem purpurnen Schultermantel, aber nicht ein einziger Ring schmückt die vornehmen, wohlgepflegten Hände, mit denen er die



33. Sixtus IV. und seine Nepoten von Melozzo da Forli. Vatikanische Pinakothek.

Lupe hält. Vor ihm auf dem Tische liegt schon der aufgeschlagene Codex mit den köstlichen Miniaturen bereit, aber noch ist die Aufmerksamkeit des Papstes auf andere Dinge gerichtet, und sein scharfes Auge blickt gespannt zur Seite. Der Ausdruck des vollen Gesichtes ist klug und energisch, aber nicht ohne einen Zug von Härte und Genußsucht in den kleinen, kalten Augen und um den sinnlich geformten Mund. Wir lesen den unzuverlässigen politischen Charakter des Papstes in diesen Zügen, wir lernen den fein gebildeten, aber herzenskalten Mediciäer kennen, und wir begreifen, daß an seinem Hofe die Narren in ebenso hohem Ansehen

standen, als Künstler und Gelehrte, und daß man hier den Genius eines Raffael zur Bemalung von Kulissen herabwürdigen konnte.

In seinen beiden berühmten Bildnissen Pauls III. im Museum von Neapel hat Tizian sich schon äußerlich an Raffaels klassische Papstporträts angeschlossen, die auch im folgenden Jahrhundert noch für einen Maratta, ja selbst für einen Velasquez das einzig nachahmungswürdige Ideal geblieben sind. Julius II. gab



34. Der gen Himmel fahrende Christus von Melozzo da Forli. Heute im Quirinal.

das Vorbild für das erste Porträt des ebenfalls weißbärtigen, aber barhäuptig dargestellten Papstes aus dem Geschlecht der Farnese, der die Rechte in den Schoß gelegt hat und den lauernden Blick des etwas müden Auges geradeaus auf den Beschauer richtet. Leo X. bestimmte wenigstens im allgemeinen die Komposition des späteren Bildes, wo auch Paul III. am Tische sitzend in Begleitung zweier Nepoten erscheint. Aber wie aufrecht und kraftbewußt ist noch die Haltung des greisen Julius in seinem mächtigen, mit den Eicheln der Rovere geschmückten Lehnsessel, wie gebückt und hinfällig dagegen erscheint Paul III. schon in dem

älteren Porträt, wie mumienhaft-abstoßend in dem zweiten, das wenige Jahre später entstanden ist!

Gewiß, aus dem Charakter und der Persönlichkeit der Künstler selbst erklärt sich zum Teil der Grundunterschied dieser Porträts. War doch Raffael noch nicht dreißig Jahre alt, als er Julius II. malte, während Tizian selbst schon ein Greis war, als ihm die Porträts des Farnese-Papstes noch so meisterhaft gelangen. Aber auch die Zeit, die Menschen waren andere geworden, und die Natur selbst war ermüdet, nachdem sie so viele Kraftgestalten auf einmal geformt. Ja, das starke Geschlecht der Renaissance war langsam dahingegangen. Hatte doch selbst ein so feiner Genußmensch, wie Leo X. noch den Mut gehabt, das zu scheinen, was er war, und wer vermag im Wesen der beiden Rovere-Päpste einen Zug von Unwahrheit und Heuchelei zu entdecken? Aber diese Farnese sind gefährlichere Leute gewesen, sie durften das Böse nicht mehr vor den Augen aller Welt vollbringen und darum mußten sie sich auf Täuschung und auf Lüge wohl verstehen. Es liegt etwas tigerhaft-tückisches in der gebrochenen Erscheinung dieses greisen Papstes, dem doch der Ruhmestitel gebührt, nächst Julius II. von allen Päpsten das größte Verständnis für den Genius eines Michelangelo an den Tag gelegt zu haben, und sein Nepot Pier Luigi, der Todfeind Benvenuto Cellinis, scheint nur ein zweiter Cesare Borgia zu sein, der es aber gelernt hat, sein wahres Wesen hinter einer Maske zu verbergen.



35. Apostelkopf von Melozzo da Forli. Sakristei von St. Peter.

Die Renaissance-Kultur und Kunst, ihr Erwachen, ihre Blüte, ihr Verfall spiegeln sich in den Papstporträts Melozzos, Raffaels und Tizians wider; ein seltsames, verhängnisvolles Stück der Papstgeschichte können wir in diesen Bildern der Rovere, des Medici und des Farnese lesen. Sixtus IV. ist in der Tat der erste Papst gewesen, der seinen Verwandten Ehre und Gewissen geopfert hat, und nach dieser Richtung hin ist das Wort des Ägidius von Viterbo nicht zu hart, der von ihm das Zeitalter des Verderbens datiert; Paul III. räumte als letzter der großen Renaissancepäpste seinen Nepoten unerhörte Machtstellungen ein, aber dann folgte fast unmittelbar unter dem fanatischen Caraffa Paul IV. die Reaktion. Da kann man es symbolisch auffassen, wenn von diesen vier Päpsten, die einer der merkwürdigsten Perioden des Papsttums das Gepräge gegeben haben, Julius II. allein sich auf seinem Bilde die Nepoten ferngehalten hat. Dieser gewaltige Mann, der alle Laster und Tugenden der Rovere in seiner Kraftnatur vereinigte, und dessen Charakter sich so klar und folgerichtig in aufsteigender Linie entwickelte, hat sich

als Nachfolger Petri sofort von aller Selbstsucht, von jeder niedrigen Leidenschaft befreit. Er hat der Liebe zu seinem Geschlecht niemals seine Würde preisgegeben und all das körperliche und geistige Vermögen seiner starken Persönlichkeit in selbstlosem Dienste einer erhabenen Stellung aufgerieben.

So verhängnisvoll Sixtus IV. Regierung für den ethischen Gehalt und die Würdigung des Papsttums als Geistesmacht auf Jahrhunderte hinaus gewesen ist, so glanzvoll und ruhmesreich war sie in ihren Erfolgen als Beschützerin der Wissenschaften und Künste. Das Fresko des Melozzo da Forli steht gleichsam über dem Eingange, welcher uns den Zutritt in die Heiligtümer der Renaissancekunst öffnet (Abb. 33). Die Komposition des feierlich und ernst gestimmten Bildes ist noch ganz unter dem Einfluß der Konsekration des h. Laurentius in der Nikolauskapelle im oberen Stockwerk des alten Palastes entstanden, aber wo Fra Angelico alle seine Porträtgestalten mit dem Hauch idealer Schönheit verklärt, da hat der Schüler des Piero della Francesca kräftige und lebensfrohe Menschen geschaffen, denen ihr Charakter in scharfen Zügen auf der Stirn geschrieben steht. Vor dem ehrwürdigen Pontifex, der in weißem Hauskleide, den roten Kragen über der Schulter, die rote, hermelingefütterte Kappe auf dem Haupt, mitten zwischen seiner Umgebung in sammetausgeschlagenem Sessel erscheint, kniet Platina, der Verfasser der Papstgeschichte, seinem Herrn für die Übertragung des ehrenvollen Amtes eines Präfekten der neu gegründeten Bibliothek zu danken. Er hat die klugen Augen fest auf den über ihn hinwegblickenden Papst gerichtet und weist mit dem Zeigefinger der Rechten auf eine selbstverfaßte Inschrift, die in großen Lettern unter dem Gemälde prangt:



36. Apostelkopf von Melozzo da Forli. Sakristei von St. Peter.

,Kirchen und Findlingsasyl und Straßen
und Mauern und Brücken,
Trevis jungfräulichen Quell hast du uns
wieder geschenkt.'

So beginnt der neue Präfekt seine Rede, in welcher er als höchstes der Verdienste Sixtus IV. die Neugründung der Vatikana preist, in der endlich die Bücherschätze Nicolaus V., die unter Calixt III. und Paul II. wenig geachtet und zum Teil verschleudert worden waren, eine würdige Zufluchtsstätte finden sollten. Unter der lauschenden Umgebung Sr. Heiligkeit läßt sich mit Sicherheit nur Giuliano della Rovere bestimmen, der in vornehmer Kardinalstracht, würdevoll und hochragend

wie sein Wappenemblem, der Eichbaum, zwischen Sixtus und Platina in der Mitte des Bildes erscheint und die dunklen Augen, welche allein seinen ehernen Zügen einiges Leben verleihen, fest auf den sitzenden Oheim gerichtet hat. Wir begreifen schon jetzt, daß dieser gewaltige Mann zu Zeiten mit unbeschränkter Macht über den Willen des greisen Papstes verfügte, und die Vermutung will uns begründet erscheinen, welche in den größten künstlerischen Unternehmungen Sixtus IV. schon



37. Guitarrespielender Engel von Melozzo da Forli. Sakristei von St. Peter.

den Geist und Genius des zukünftigen Julius II. erkennt. Ungefähr gleichzeitig mit dem Stiftungsgemälde der vatikanischen Bibliothek müssen auch die dekorativen Fresken Melozzos entstanden sein, die zum Teil noch erhalten, zum Teil übermalt sind. Das Erdgeschoß des Palastes Nicolaus V. ist ohne weiteres dem Fremden nicht zugänglich. Wen aber einmal Absicht oder Zufall hierher führt, der wird im ersten wie im zweiten Saal der Bibliothek Sixtus IV. in den Lünetten unter den Gewölben noch Freskoreste entdecken. Im ersten Saal hat Ghirlandajo mit seinem Bruder David Halbbilder von Heiligen und Philosophen des Altertums gemalt, die Wände des zweiten Saales hatte Melozzo mit einer glänzenden Archi-

tektur und Säulen korinthischer Ordnung verziert, die alle übermalt sind. Nur hoch oben in den Lünetten sind noch Blumengewinde und Vasen mit Lilien, Rosen und Nelken erhalten.

Giuliano della Rovere hat wenige Jahre nach der Vollendung der Bibliothek den Meister von Forli mit der Ausmalung des neuen Chores von SS. Apostoli beauftragt, aber einen genauen Termin, wann diese Fresken fertig wurden, kennen



38. Violinspielender Engel von Melozzo da Forli. Sakristei von St. Peter.

wir nicht. Ihm war ja mit der Erbschaft von SS. Apostoli auch die Verpflichtung zugefallen, die Riesenbauten an Palast und Kirche fortzusetzen, die so jäh unterbrochen wurden durch den Tod des Pietro Riario, der nach einem kurzen, phantastischen Traum von Wollust, Glanz und Glück im Januar 1474 gestorben war. Im Januar 1477 erhielt Melozzo eine Zahlung für seine Fresken in der Bibliothek, von welchen heute nur noch das große Zeremonieenbild erhalten ist. Das folgende Jahr verbrachte er ganz in Loreto, und schon im Juni des Jahres 1480 begab sich Giuliano della Rovere als Legat nach Frankreich und kehrte erst im

Januar 1482 zurück. So können seine Abmachungen mit Melozzo nur in das Jahr 1479 fallen, und ein feierliches Hochamt, welches Sixtus IV. am 1. Mai 1481 in der Apostelkirche hielt und das im folgenden Jahre in der Gegenwart Giulianos wiederholt wurde, bezeichnet wahrscheinlich den Zeitpunkt der Vollendung der Chormalereien, die schon im Jahre 1711 einer Restauration zum Opfer gefallen sind.

Aber wenn wir uns heute auch von der Gesamtwirkung und von der Komposition dieses ‚wunderherrlichen Ganzen' keinen Begriff mehr machen können, so bezeugen doch die zahlreich erhaltenen Bruchstücke die ernste Schönheit, die Mannigfaltigkeit von Ausdruck und Bewegung, die unwiderstehliche Glut der Empfindung, welche Melozzos erhabene Schöpfung beseelt haben. ‚Und es geschah, da er sie segnete, schied er von ihnen und fuhr auf gen Himmel, und eine Wolke nahm ihn auf vor ihren Augen weg.' Diese Worte aus dem Lukasevangelium und aus der Apostelgeschichte boten dem Künstler den einzigen biblischen Anhalt für die Darstellung der Himmelfahrt Christi, mit welcher er die Apsis der Apostelkirche schmückte; aber wenn auch die Phantasie Melozzos den Vorgang unendlich viel reicher und bewegter gestaltete, gerade in der Auffassung der Hauptfigur hat er sich am Bibeltext inspiriert. Von Wolken getragen, mit segnend erhobenen Händen, von mächtiger Bewegung durchglüht, den Himmel stürmend, so erscheint der Erlöser im Mittelstück des Fresko, das heute, über einer Treppe in die Mauer eingelassen, im Quirinal bewahrt wird (Abb. 34). Myriaden kleiner Engelskinder scheinen den mächtig bewegten Himmelsfürsten zu umkreisen, dem der flatternde weiße Mantel von der Schulter herabgesunken ist, wie er mit ausgebreiteten Armen und segnend gesenktem Auge der Welt, von der er Abschied nimmt, die letzten Grüße sendet. Mit diesem menschlich fühlenden, aber von göttlichen Händen hoch über die Menschen emporgehobenen Christus, dem die dichten, dunklen Locken wie ein zweiter Strahlennimbus um Stirn und Wangen flattern, hat Melozzo ein vollständig neues Gottesideal geschaffen, neue Engel, neue Menschen formte er in den übrigen noch erhaltenen Fragmenten desselben Freskobildes, welche heute die Sakristei von St. Peter bewahrt.

Nur vier Apostelköpfe haben sich erhalten, wahre Wunder der kühnsten Verkürzung, der sichersten Zeichnung, Ideale männlicher Kraft und Schönheit, wie sie bis dahin überhaupt noch nicht gemalt worden waren. Das ruhig beglückende Gefühl vom Glauben zum Schauen hindurchgedrungen zu sein, beseelt sie alle; sie staunen nicht mehr, zu sehen, wie das Unbegreifliche Ereignis wird, aber ihre Blicke folgen dem aufwärtsstrebenden Herrn mit dem Ausdruck unsäglicher Sehnsucht, wortloser Liebe und felsenfester Hoffnung. Wir können es dem jüngsten unter ihnen, dessen vollwangiges Gesicht ein mächtiger Lockenkranz umrahmt, von den Augen ablesen, daß er Johannes ist, der Jünger, den Jesus lieb gehabt (Abb. 35); wir erkennen in dem Graubart, der all sein Denken und Empfinden im Blick des erhobenen Auges auszusprechen scheint und der seinem scheidenden Meister stumme Beteuerungen der Liebe und des Glaubens nachsendet, den erwählten Eckstein der Kirche, den Apostel Petrus (Abb. 36). Und derselbe Künstler, der mit so wunderbarer Schärfe und Kraft zu zeichnen verstand, hat in dem Konzert

musizierender Engel, welche die Heimkehr Christi in sein Reich begrüßen, so rührend schöne, so zarte und gedankenvolle Himmelskinder geschaffen, wie sie die Welt vor ihm noch nicht gesehen hatte.

Alle die strahlenden Sterne am wolkenlosen Nachthimmel hat Shakespeare einmal einem gewaltigen Chor singender Engel und Cherubim verglichen und den ganzen, unermeßlichen Weltenraum hat er sich in jener zaubervollen Mondscheinträumerei im Kaufmann von Venedig von süßester Sphärenmusik erfüllt gedacht. Melozzo da Forli versuchte, sich die unsichtbare Welt in ganz derselben Weise zu



39. Sant' Agostino.

versinnlichen; in einem Engelkonzert hat er die unaussprechlichen Harmonien unsterblicher Seelen zum Ausdruck gebracht, welche Shakespeare über sich fühlte und in sich selbst vermißte.

Wir wissen heute nicht mehr, in welcher Weise sich Melozzos menschlich-übermenschliche Wesen um ihren König scharten; der Zusammenklang dieser Musik in Farben wurde jäh zerrissen, als barbarische Hände das Fresko der Apostelkirche zerstückelten. Aber wir fühlen auch noch beim Anblick der einzelnen Engel, die ihre Instrumente so still und innig, so jubelnd und begeisterungsvoll spielen, wie ahnungsvoll hier der Künstler das Unbeschreibliche nachempfunden hat, wir können uns zurückträumen in die dämmernde Chorapsis von SS. Apostoli, wir sehen die ernsten Apostel ihrem Herrn mit den Augen, mit dem Herzen folgen, wir sehen den Auf-

erstandenen, wie er sich segnend über sie emporhebt, und wenn unser Ohr die Klänge und Gesänge der Engel nicht hört, die ihn freudig begrüßen, so mag uns das Gleichnis Shakespeares trösten. Als sich ihm in jener stillen Sternennacht die Millionen Leuchtkörper, auf der dunkelblauen Tiefe als Melodien einer großen Himmelsharmonie offenbarten, erfaßte ihn unaussprechliche Sehnsucht, diese Klänge zu verstehen. Umsonst!

Denn, ach, solange des Verfalls verächtlich Kleid
Uns ganz umhüllt, vernehmen wir sie nicht.



40. S. Maria del Popolo.

Die Musik, deren eifrige Pflege einer der merkwürdigsten Charakterzüge der Renaissance ist, fand in der bildenden Kunst vielleicht niemals wieder eine so glorreiche Verherrlichung wie in den Engeln des Melozzo da Forli. Sie stehen meistens selbst unter dem Bann der Melodien, die sie hervorbringen, sie spielen und lauschen zugleich. Ja, im Instrument, das sie führen, äußert sich auch noch ihr Temperament: die Sanguiniker spielen die Gitarre, die Melancholiker Violine, und die Choleriker lassen mächtig Zimbel und Tamburin ertönen. Die Gitarrenspieler haben allein noch Gedanken für die Welt, die sie umgibt, ja das frauenhaft schöne Wesen, welches sein Instrument aufs Knie gestützt hat und so gespannt auf die Erde herniederschaut, hat vielleicht noch niemals den Himmel verlassen und sieht nun zum erstenmal die Menschen sich dort unten auf dem grünen Plan bewegen

(Abb. 37). Die beiden, welche Violine spielen und leise dazu singen, gehen dagegen völlig in der Welt der Töne auf. Welch eine seelenvolle Schöpfung ist dieser blonde Engel mit dem mächtigen, bunt schimmernden Flügelpaar, der sein Instrument so zierlich faßt und leise singend mit aufwärtsgerichtetem Auge den Melodien folgt, die seine Hand dem Instrumente entlockt (Abb. 38)! Wie begeistert



41. Grabmal Eugens IV. von Isaia da Pisa. S. Salvatore in Lauro.

stürmen der Zimbelspieler nnd der Tamburinschläger gegen den Himmel an, als wollten sie, wie Vasari sich ausdrückt, die Wölbung durchbrechen, wie still beglückt läßt das jüngste Englein, das von allen am besten erhalten ist, sein Glockenspiel ertönen, wenn wir so die Bewegung der allein erhaltenen Rechten deuten dürfen, die einen zierlichen Stab zwischen den Fingern hält! So können wir die Musik in allen ihren Äußerungen, ja in allen ihren Wirkungen in diesen Engeln verfolgen, vom leisen Geflüster der Gitarre und den süßen Melodien der Viola bis zum fröhlichen Läuten silberner Glöcklein und den laut rauschenden Tönen von Zimbel und Tamburin. Zugleich drückt sich in diesen lockigen Engelskindern auch

jede menschliche Stimmung aus, von süß versunkener Selbstvergessenheit bis zum lautesten Jubel der Begeisterung. Die Kunst der Perspektive, der Zeichnung, der Verkürzung hat von jeher alle Welt an diesen Fresken gerühmt, die leider auch in den Farben nicht mehr intakt sind, aber tiefer noch ergreift uns die Seele, die in diesen kraftvollen, mit allem Reichtum von Schönheit und Jugend geschmückten Körpern wohnt. Diese vollwangigen Himmelskinder, denen sich ein breiter Kranz goldener Sterne als Himmelsabglanz um die Lockenköpfe legt, haben nur einen Gedanken, nur einen Wunsch: Gottes Herrlichkeit zu preisen, den heimkehrenden Himmelskönig mit den süßesten Lobgesängen des Paradieses zu empfangen. In dem Fresko von SS. Apostoli hat sich Glauben und Schauen in einem strahlenden Gleichnis vereinigt, Seligkeit im Himmel und Sehnsucht auf Erden, aber mit dem Segen des scheidenden Gottessohnes senkt sich, von unaussprechlichen Melodien getragen, der Geist des Friedens auf die zurückbleibenden Jünger, auf die erlöste Welt herab.

Wir fragen vergebens nach den Gründen, warum Melozzo, der doch fast sein ganzes Leben im Dienste der Roverenepoten verbracht hat, nicht mit zur Ausschmückung der päpstlichen Palastkapelle herangezogen wurde, deren Neugründung der Roverepapst wenige Jahre nach seiner Thronbesteigung begonnen hatte und wie alle übrigen künstlerischen und baulichen Unternehmungen, die ihn damals beschäftigten, mit rastlosem Eifer betrieb.

Aber wir wissen doch heute, daß sich Melozzo damals in Rom aufgehalten hat, im Dienst des Kardinals Stefano Nardini beschäftigt, eine Kapelle in S. Maria in Trastevere auszumalen, die im Jahre 1484 vollendet war. Über den Gegenstand des Dargestellten allerdings wissen wir so wenig zu sagen wie über die Fresken, die Melozzo in der ersten Seitenkapelle rechts in S. Maria Nuova, heute S. Francesca Romana, ausgeführt hat. Mancini, der kenntnisreiche Leibarzt Urbans VIII., spricht von diesen Fresken mit höchster Bewunderung, aber er verrät uns nichts von ihrem Inhalt Die Architektur der Nardini-Kapelle mit der Stiftungsinschrift über dem Eingang hat sich noch bis heute erhalten. Aber die Nachforschungen nach Wand-Fresken blieben ohne Erfolg. Sie wurden durch die Feuchtigkeit zerstört bis auf einen Fruchtkranz, in der Mitte der Wölbung um das Wappen des Kardinals gemalt. Die Kapelle in S. Francesca Romana aber ist vollständig umgebaut worden.

Die Distichen unter Melozzos Gemälde in der vatikanischen Bibliothek, die zahlreichen, heute noch erhaltenen Inschriften auf dem Kapitol, an den Kirchen und Palästen Roms, die Lobeserhebungen in Poesie und Prosa des Naldo Naldi, des Aurelio Brandolini, des Francesco Albertini sagen wahrlich nicht zu viel, wenn sie dem greisen Sixtus als Gründer einer neuen Roma Lorber streuen. Was hat der praktische Franziskanerpapst in einer doch nur dreizehnjährigen, von politischen Verwirrungen überdies schwer heimgesuchten Regierungszeit nicht alles bauen, malen und meißeln lassen, wie tätig waren seine Nepoten, Giuliano und Domenico della Rovere, Girolamo Raffaello und Pietro Riario, wie eifrig haben kunstliebende Kardinäle, ein Estouteville, ein Torquemada, ein Stefano Nardini, Marco Barbo und Rodrigo Borgia die großartigen Baupläne ihres päpstlichen Herrn gefördert!

‚Überall,' schrieb Platina im Jahre 1474, ‚wird so viel gebaut, daß die Stadt in kurzem eine ganz neue Gestalt gewinnen muß, wenn nur Sixtus am Leben bleibt.' Der Kardinal Giuliano hat nicht nur SS. Apostoli völlig umgebaut und ausgeschmückt; viel mehr noch lag ihm seine Titelkirche, S. Pietro in Vincoli, am Herzen, wo er den prächtigen Portikus baute und am Altar die mit reichen Skulpturen verzierten Bronzetüren anbrachte, welche noch heute die Ketten Petri verschließen. Domenico entfaltete erst in späteren Jahren eine umfassende bauliche Tätigkeit, und auch Raffael Riario begann den berühmten Palast der Cancelleria



42. Madonna von Giovanni Dalmata am Grabmal Roverella. S. Clemente.

erst zwei Jahre nach Sixtus' IV. Tode, aber der Graf Girolamo, der erste päpstliche Nepot in des Wortes schlimmster Bedeutung, begann sofort nach seiner Erhöhung den glänzenden Palast von San Apollinare, der heute den Namen Altemps trägt, und mit dem Namen der Riario auch den Charakter ihrer Zeit fast ganz verloren hat.

Auch der Palast des Rodrigo Borgia — heute Sforza Cesarini —, dessen über alle Maßen prunkvolle Einrichtung Ascanio Sforza ausführlich beschrieben hat, wurde völlig umgebaut, während sich das Haus des wackeren Stefano Nardini mit dem malerischen Säulenhof unter dem Namen ‚Palazzo del Governo Vecchio' verhältnismäßig unversehrt erhalten hat. Marco Barbo führte nach dem Tode

seines Oheims den Bau des Palazzo Venezia fort und stiftete, wie wir sahen, in die Kirche von San Marco den Marmoraltar von Mino und Dalmata.



43. Grabmal des Kardinals Pietro Riario von Andrea Bregno u. Mino da Fiesole. SS. Apostoli.

Torquemada und Estouteville suchten sich durch kirchliche Stiftungen ihr Seelenheil zu sichern. Leider aber ist der große Freskenzyklus, den der erstere von unbekannter Hand im Klosterhofe von S. Maria sopra Minerva ausführen ließ,

vollständig zu Grunde gegangen, und nur noch die beschreibenden Inschriften haben sich erhalten, die der fromme Kardinal selbst gedichtet hat. Der Name des unermeßlich reichen Estouteville aber lebt noch heute in Minos zerstückeltem Tabernakel von S. Maria Maggiore und dem Hieronymus-Altar [heute im Museo industriale]



44. Grabmal des Kardinals Christoforo della Rovere von Andrea Bregno und Mino da Fiesole. S. Maria del Popolo.

fort. Seinen Namen verherrlicht auch die Kirche von Sant' Agostino, deren Umbau Giacomo da Pietrasanta im Jahre 1479 begann (Abb. 39).

Das Beispiel allerdings, welches der Papst selbst seinen Prälaten gab, war nicht zu übertreffen; weit hinaus auf Padua, Assisi und seine Heimat Savona erstreckte sich die Bautätigkeit Sixtus IV. Ihren glänzendsten Ausdruck fand sie aber in Rom. Wer heute die Straßen und Plätze und Kirchen der ewigen Stadt durchstreift, dem begegnet noch häufig das Wappen der Rovere, welches als Wahrzeichen für das Rom der Renaissance fast ebensoviel bedeutet, wie die Wölfin für das

Rom der Antike, und immer wieder trifft sein Auge auf die Namen Sixtus IV. und Julius II., die der ewigen Roma ein neues Dasein geschenkt. ‚In der ganzen Stadt,‘ ruft Sigismondo de Conti aus, ‚gab es kaum eine Kapelle, welche der Papst Sixtus im Jubeljahre (1475) nicht wiederhergestellt hätte.‘

Zunächst trug der Papst für die praktischen Bedürfnisse seiner Untertanen Sorge. Schon in einer Bulle vom 7. Dezember 1473 gab er seinen Wünschen und Plänen den klarsten Ausdruck. ‚Von so viel anderen Sorgen bedrängt,‘ schrieb er, ‚dürfen wir doch die Wohlfahrt und Größe unserer Hauptstadt niemals außer acht lassen. Denn ihr vor allem, die das Haupt der Erde ist und als Sitz der Apostelfürsten vor jeder anderen Stadt den Vorrang behauptet, geziemt es auch äußerlich die sauberste und schönste Stadt zu sein.‘ In der Tat, das stolze Bewußtsein der alten Römer, daß die Sonne auf dem ganzen Erdball nichts Herrlicheres finden könne, als die ewige Stadt, erfüllte die Seele des neuen Papstes. Die von antiken Erinnerungen beständig genährten Ruhmesgedanken Nicolaus V. bemächtigten sich auch seiner lebendigen Phantasie. Und derselbe Mann, dessen verhängnisvolle Schwäche für seine Günstlinge und Nepoten uns oft verächtlich erscheinen will, wird uns verehrungswürdig, wenn wir sehen, wie er willig seine Schätze leerte, Rom und die Römer mit allen Geschenken einer neu erwachten Kultur zu beglücken. Sofort nach seinem Regierungsantritt begann er die Straßen zu erweitern und zu verbessern, die Wasserleitungen wurden wiederhergestellt, und im Frühjahr des Jahres 1473 legte er selbst in feierlicher Zeremonie den Grundstein zu einer neuen Tiberbrücke. Schon nach zwei Jahren war das Werk vollendet und wurde von den Pilgerscharen benutzt, die zum Jubiläum nach Rom kamen und mit Staunen und Bewunderung an all den hochragenden Monumenten der neuen Roma das Wappen und den Namen des früheren Franziskanermönches betrachten mochten. Eben damals wurde auch an dem großen Spital von S. Spirito, im Borgo nuovo an der Tiberwendung gelegen, mit rastloser Tätigkeit gearbeitet, aber erst im Beginn der achtziger Jahre gelangte dies preiswürdige Unternehmen zum Abschluß. Sixtus IV. hat sich dieser Stiftung besonders gefreut; an den Hochwänden der Krankensäle ließ er seine Lebensgeschichte ausführlich von allerdings wenig geübten Künstlerhänden erzählen, die auch einen wenig bekannten Freskenzyklus im Kloster am Tor de' Specchi gemalt zu haben scheinen. Auch das herrlich gemeißelte Marmorportal verkündet noch den Ruhm des Erbauers, nachdem die glänzende Fassade späteren Anbauten zum Opfer gefallen ist. Einer Bruderschaft zum heiligen Geiste wurde die Pflege der Kranken, die Sorge für die Pilger und Findlinge anvertraut, und Sixtus IV. ist selbst dem neuen Orden mit seinen Kardinälen beigetreten, deren eigenhändige Namenszüge im Bruderschaftsbuche des Archivs von S. Spirito auf uns gekommen sind.

Unter den Kirchen, welche der Roverepapst restaurieren und neu erbauen ließ hat sich Santa Maria del Popolo an der Porta Flaminia am unversehrtesten erhalten (Abb. 40). Hier in der Familien- und Grabkirche der Rovere verrichteten fromme Pilger jahrhundertelang ihr erstes Dankgebet nach glücklich überstandener Fahrt, hier in seiner Lieblingskirche hat Sixtus selbst an jedem Sonnabend der Madonna Gelübde und Gebete dargebracht. Der Bau des Innern muß im

Jahre 1473 sehr weit vorgeschritten gewesen sein, denn damals arbeitete schon Andrea Bregno im Auftrage des Rodrigo Borgia am Marmorschmuck des Hochaltars; die einfach schöne, nur in den Halbgiebeln später veränderte Fassade wurde erst im Jahre 1477 von unbekannter Hand vollendet. Mehr als dreißig Jahre haben dann die Rovere auf den würdigen Schmuck dieser heute jeder architektonischen Wirkung beraubten Pfeilerbasilika verwandt, deren Chor Bramante erweitert und Pinturicchio mit herrlichen Fresken geschmückt hat. Giuliano della Rovere stiftete einen silbernen Altarschrein für das wundertätige Madonnenbild des Hochaltars;




45. Madonna von Meister Andrea. Palast von Santo Spirito.

Lorenzo Cibo, Domenico und Girolamo Basso della Rovere wurden hier begraben und ließen von Pinturicchio ihre Kapellen ausmalen. Die Kapelle des Lorenzo Cibo ging zu Grunde, und sein skulpturengeschmücktes Grabmal wurde nach San Cosimato — auch eine Rovereschöpfung aus dem Jubiläumsjahre — verbannt, aber die Roverekapellen haben sich erhalten. Domenico ruht mit seinem Bruder Christoforo in dem edlen Grabmal, das Andrea Bregno zusammen mit Mino da Fiesole gearbeitet hat; dem Kardinal Girolamo Basso setzte Julius II. im Chor ein Denkmal, wo er schon vorher das Andenken des Ascanio Sforza durch ein berühmtes Marmorgrab von Andrea Sansovinos Hand geehrt hatte. Heute haben Kirche und Kloster viel von ihrem überreichen Schmuck verloren — Julius II. und

Alexander VI. hatten sogar ihre Bildnisse hierher gestiftet —, aber trotzdem fühlen wir uns in keiner Kirche Roms dem ruhmreichen Geschlechte der Rovere menschlich so nahe, wie in S. Maria del Popolo, wo einem Raffael später in der Kapelle des Agostino Chigi seine reizvollste architektonische Schöpfung gelungen ist.

In S. Maria del Popolo erhält man auch das vollkommenste Bild von der Grabskulptur des Quattrocento in Rom, welche unter Sixtus IV. ihre höchste Blüte erreicht hat. Hier liegen die meisten Rovere-Nepoten begraben, und Spuren ihrer großartigen Gesinnung begegnen uns fast in jeder Kapelle. Die ewige Stadt, welche die Künstler, die sie selbst nicht hervorbringen konnte, zu ihren größten Taten zu begeistern vermochte, kann doch wenigstens die Grabskulptur in gewissem Sinne ihre eigenste Schöpfung nennen, mochten auch fremde Bildhauer den Marmor bearbeiten. Denn in keiner anderen Stadt Italiens hat sich das Grabmonument der Renaissance so reich, so eigenartig und folgerichtig entwickelt wie in Rom. Diese ehrfurchtgebietende Schar steinerner Päpste, Kirchenfürsten und Prälaten repräsentiert ein seltsames Stück der Papstgeschichte. Diese charaktervollen Gestalten in der würdigen Pracht ihrer bischöflichen Gewänder, in starrer Todesruhe hingestreckt, begegnen uns alle wie gewaltige Söhne einer großen Mutter; in ihnen scheint das stolze Kollegium des römischen Senates noch einmal wieder Gestalt gewonnen zu haben.

Arbeit und Ehre war das Leben,
Ruhe ist der Tod

heißt es in einer Grabschrift oben in Sant' Onofrio auf einem Prälatengrabe; wieviel Kraft und Gesundheit, wie große Weisheit, sich mit dem Leben und dem Tode abzufinden, spricht sich in diesen Worten aus!

Dem Isaia da Pisa gebührt vielleicht der Ruhm, im Monument Eugens IV. († 1447), des Stifters der Bronzetüren von St. Peter, zuerst den Typus aufgestellt zu haben, der mehr als ein halbes Jahrhundert — allerdings in mannigfachen Abänderungen — für die römische Grabskulptur maßgebend blieb (Abb. 41). Zwar sind die Grundgedanken dieselben wie bei den älteren Cosmatengräbern in Araceli, S. Maria Maggiore und S. Maria sopra Minerva: die ruhende Gestalt des Toten auf hohem Postament, dienende Engel, Madonnen und Heilige in Mosaik und Farben ausgeführt. Aber im Eugensmonument werden die Renaissanceformen zuerst auf den architektonischen Aufbau des Grabmals angewandt, Mosaikornamente verschwinden ganz, der Malerei wird nur noch selten ein beschränkter Raum gestattet, dagegen füllen sich Nischen und Lünetten mit Marmorstatuen und Reliefs, und unten am Sockel werden die Verdienste des Toten, seine ahnenreiche Herkunft, seine Tugenden und Erfolge in ruhmrediger Inschrift gepriesen. Meist fassen die Wappenschilder des Verstorbenen diese Inschrift ein, reichgearbeitete Pilaster oder Statuen von Allegorien und Heiligen schmücken das Denkmal rechts und links, und ein Architrav schließt es nach oben ab. Zwischen dem letzteren und der Grabfigur ist gewöhnlich ein weiter, luftiger Raum, den die Madonna mit anbetenden Engeln und Heiligen einnimmt; den krönenden Abschluß endlich bilden Akroterien oder Lünetten, die auf dem antiken Gebälkstück ruhen. ‚Aus dem Palast ins enge Haus' — das scheint von diesen Kirchenfürsten nicht zu gelten, die sich so bequem

auf marmornem Ruhebett strecken, in dem stolzen geräumigen Gehäuse, wo ihnen selbst die Luft zum Atmen nicht zu fehlen scheint. Das mitrengeschmückte Haupt auf weichen Polstern ruhend, die Arme über der Brust gekreuzt, scheinen sie friedlich zu schlummern, unter sich am Sockel die Inschrift, welche dem Vorübergehenden den Preis ihrer irdischen Wallfahrt verkündet, über sich die Gottesmutter, die Apostelfürsten, den Namensheiligen, kurz, alle die Himmelsbewohner, deren Fürbitte der Tote einst im Leben sein ewiges Heil empfohlen hatte.

Die Meister dieser Grabdenkmäler sind nur selten Römer gewesen. Doch wissen wir heute, daß Paolo Romano (in den jüngst entdeckten Dokumenten als



46. Ein Papstmärtyrer von Ghirlandajo. Sixtinische Kapelle.

Paulo Nissi de Urbe bezeichnet) nicht nur das Monument Scarampi in San Lorenzo in Damaso, sondern mit Christoforo Romano zusammen auch die Denkmäler des Pietro Mellini und des Antonio Albertoni beide in S. Maria del Popolo gearbeitet hat. Ebendort im Querschiff sind auch die Denkmäler des Bernardino Lonate und des Podocataro errichtet, die uns zum ersten Mal von der vielgerühmten Kunst des Christoforo Romano eine Vorstellung geben. Aber den Ruhm, die herrlichsten Prälatengräber Roms geschaffen zu haben, behaupten einstweilen noch der Florentiner Mino und der Lombarde Andrea Bregno. Fast an jedem Denkmal begegnen uns verschiedene Künstlerhände, häufig sogar verschiedene Schulen, und wir sind geneigt, an einen sehr handwerksmäßigen Betrieb zu glauben, wenn wir beobachten, daß die Arbeit nach den Gegenständen unter Meister und Schüler verteilt worden ist. Mino hat vor allem die Madonnen

gemeißelt, Andrea Bregno die Engel und Heiligen, für welche er bestimmte Typen schuf, Christoforo Romano endlich die entzückenden Flächen- und Pilasterdekorationen der Frührenaissance. Neben ihnen und mit ihnen zusammen arbeiteten der Dalmatier Giovanni Dalmata und der Mailänder Luigi Capponi, aber während sich Dalmata dem Mino da Fiesole in ihren großen gemeinsamen Werken ebenbürtig, ja oft überlegen zeigt, hat sich Luigi Capponi, soweit wir seine Tätigkeit am Grabmal Brusati in San Clemente, am Bonsi-Altar in San Gregorio und am Kreuzigungsrelief in der Consolazione verfolgen können, in seiner Formengebung niemals von Andrea Bregno unabhängig gemacht.

Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata arbeiteten in den ersten Regierungsjahren Sixtus IV., wie wir sahen, zusammen am Grabmal Pauls II. und am Tabernakel von San Marco. Später haben sich ihre Wege geschieden, und beide arbeiteten getrennt mit lombardischen Meistern an den monumentalen Prälatengräbern, die in den siebziger Jahren in Rom entstanden. Giovanni Dalmata tat sich mit Andrea Bregno zusammen, das Grabmal Roverella († 1476) in San Clemente auszuführen, einem, schon durch seinen architektonischen Aufbau — der Sarkophag steht in halbrunder apsisartiger Nische — der merkwürdigsten Prälatengräber Roms. Der Gott-Vater oben im Halbrund, die Engel, welche sich zwischen Sarkophag und Pilaster drängen, und das Madonnenrelief der Mitte sind hier von Dalmatas Hand (Abb. 42). Auf das letztere vor allem hat der Künstler seine beste Kraft verwandt, es ist eine seiner liebenswürdigsten Schöpfungen, und in den kräftigen Engelsgestalten mit den lockigen Haaren und den feinen knochigen Fingern, im grandiosen Mantelwurf Marias, im Kinde endlich mit dem eingedrückten Nasenrücken und den kleinen Fettkissen an Armen und Beinen prägt sich sein eigenartiger Charakter am schärfsten aus. Wir begegnen diesem Putto noch häufig in Rom an Wappenschildern Pauls II. am Palaste von San Marco und an den Kapellenschranken der Sixtina, wo Giovanni Dalmata zum letzten Male in gemeinsamer Tätigkeit mit Mino da Fiesole erscheint.

Volle zehn Jahre hintereinander, von 1471—1481, können wir die Spuren Minos in Rom verfolgen. Der bedeutsame Anteil an einem so berühmten Werke wie das Paulsgrab mußte ihn bekannt machen, und seine Hilfe wurde nun auch an allen anderen größeren Grabmonumenten verlangt. Im Jahre 1474 war der kriegerische Kardinal Fortiguerra gestorben, und die Ausführung seines prunkvollen Denkmals wurde in Minos Hand gelegt, der wenigstens die charaktervolle Grabstatue des Kardinals und das anmutsvolle Madonnenrelief selbst gearbeitet hat, obwohl wir ihn schon im folgenden Jahre an jenem herrlichen Monumente beschäftigt finden, das Sixtus IV. seinem Neffen Pietro Riario in SS. Apostoli errichten ließ (Abb. 43). In ganz Rom gibt es vielleicht kein zweites Denkmal, das so einfach und edel wirkt durch seinen architektonischen Aufbau, wie dies letztere, das so fein durchdacht ist in den Verhältnissen und so künstlerisch durchgebildet in jeder Statue, in jedem Relief, bis ins kleinste ornamentale Detail. Diesmal hat sich Mino die Arbeit mit Andrea Bregno geteilt, der einen ebenso großen Ruf genossen haben muß, als er selbst. Wie am Roverella-Grabe, so arbeitete der lombardische Künstler auch hier die Grabstatue und die Apostelfürsten mit ihren Schützlingen, während Mino die

Heiligenstatuen in den Nischen gemeißelt hat und das wunderliebliche Madonnenrelief. Jedermann wußte, wie leidenschaftlich der Papst den jungen Riario geliebt hatte, der eine kurze, glänzende, durch Ausschweifung aller Art befleckte Laufbahn mit einem gottseligen Ende beschloß. Was Wunder, daß beide Meister ihr Bestes daran setzten, den Rovere-Papst zu befriedigen? Ebenso liebenswürdig wie Minos heiter lächelnde Madonna, und seine etwas monotonen Heiligen, ebenso geistvoll sind die jugendschönen Züge des Verstorbenen behandelt, der friedlich auf der mit



47. Ein Papstmärtyrer von Botticelli. Sixtinische Kapelle.

feinem Linnentuch überdeckten Bahre schlummert, das mitrengeschmückte Haupt auf die weichen Polsterkissen zurückgelehnt.

Das Grabmal des Kardinals Ammanati im Hof von Sant' Agostino kann nur als Werkstattarbeit Minos gelten. Dagegen ist das Madonnenrelief am Monument des Christoforo della Rovere († 1479) in S. Maria del Popolo ein eigenhändiges Werk des Florentiners (Abb. 44). Ja, in der leicht zur Seite gewandten Maria, die plastischer als gewöhnlich aus dem Marmor herausgearbeitet ist, beobachtet man zum ersten Mal ein bewußtes Streben nach größerer Freiheit der Bewegung und erhöhter Lebendigkeit des Ausdrucks. In den Madonnenreliefs im Spital von S. Giovanni in Laterano, im Palast von Santo Spirito, in der Sakristei von

S. Caecilia und endlich am Monument Ferricci im Hof der Minerva, spricht sich ein ähnliches Bestreben aus, aber auch hier ist nur Maria mit leisen Regungen mütterlichen Empfindens beseelt; das Kind bleibt dasselbe, immer segnend, immer lächelnd, aber niemals Liebe gebend und suchend wie schon das Christkind Donatellos.

Mit dem Grabmal des jungen Florentiners Francesco Tornabuoni († 1480) in S. Maria sopra Minerva, das er — wohl aus besonderer Rücksicht für seine Landsleute — in einer von dem römischen Stil abweichenden Form ganz eigenhändig ausgeführt zu haben scheint, hat Mino seine Tätigkeit an den Grabdenkmälern Roms beschlossen. Aber so groß auch die Anzahl der Einzelskulpturen ist, die er hier geschaffen hat, auf die architektonische Ausgestaltung des Grabdenkmals in Rom hat er keinen so bleibenden Einfluß ausgeübt wie Andrea Bregno.

Im halbdunklen Korridor, der von der Kirche in die Sakristei von S. Maria sopra Minerva führt, sieht man des lombardischen Meisters schlichtes Grabdenkmal auf niedrigem Postament anmutig zwischen zwei Pilastern aufgebaut (vgl. Abb. 31). Die untere Hälfte der mittleren Fläche nimmt die Grabschrift ein, und darüber prangt in runder Nische die Büste des Verstorbenen. Wir sehen das bartlose, vollwangige Gesicht eines älteren Mannes mit wohlwollendem Ausdruck um den ziemlich großen Mund, mit breiter Nase, kleinen Augen und leichten Runzeln auf der Stirn. Vielleicht mehr der Typus eines tüchtigens Handwerkers als eines Künstlers, aber ansprechend, kraftvoll, selbstbewußt und bescheiden zugleich, ganz und gar das Bild eines Mannes aus dem rührigen Quattrocento. Erzählte nicht die Inschrift schon das Lob des hochberühmten Bildhauers, wir würden seine Kunst an den zahlreichen Werkzeugen, an Zirkel, Lot und Richtschnur, an Hammer, Feile und Bohrer erraten, die alle in zierlichem Relief die Pilaster schmücken und die freien Flächen um die Büste des Toten ausfüllen.

In der Werkstatt des Andrea Bregno sind unter Sixtus IV. die meisten Kardinal- und Prälaten-Monumente gearbeitet worden. Die Skulpturen an den Cusa- und Lebretto-Denkmälern hatten ihn berühmt gemacht. Im Jahre 1473 vollendete er im Auftrag des Rodrigo Borgia den Marmoraufsatz des Hochaltars von San Maria del Popolo, der jetzt in der Sakristei bewahrt wird. Der ursprünglich reich vergoldete Altarschrein baut sich ganz ähnlich wie die Prälatendenkmäler auf hohem Sockel auf, den das Borgia-Wappen ziert. Rechts und links in den Nischen der horizontal gegliederten Pfeiler erblickt man unten die Apostelfürsten, oben die Kirchenvater Hieronymus und Augustinus. Im giebelartigen Aufbau, der das Ganze krönt, erscheint Gott-Vater in halber Figur mit struppigem Bart und Haar. In der Mitte endlich prangt das ehrwürdige Mariengemälde, auf welches von oben wunderliebliche Engel in anbetender Verehrung herniederschauen, besondere Lieblinge des Meisters, mit denen er selbst und seine Schüler zahllose Madonnenbilder an Grabmälern und Altären geschmückt haben. Andreas Altarwerke in Siena und Viterbo, in den Jahren 1481 und 1490 entstanden, sind im architektonischen Aufbau dem Borgia-Altar sehr ähnlich; hier kehren auch die Apostel- und Heiligen-Statuen fast unverändert wieder, die Andrea auch sonst noch — am Grabmal Fortiguerra in S. Cecilia, am Grabmal Savelli in S. Maria in Araceli — ver-

wertet hat. Am Grabmal Fortiguerra (1473) erscheinen Mino und Andrea zum ersten Mal in gemeinsamer Tätigkeit; am Monument des Riario († 1474) in der Apostelkirche arbeiten sie noch immer zusammen. Hier sind die Grabstatuen Pietros und die Apostelfürsten, welche das Brüderpaar Riario der Madonna empfehlen, von Andreas Hand, der auch an den Monumenten Roverella († 1474) und Christoforo della Rovere († 1478) die Statuen der Verstorbenen gearbeitet hat. Herrlichere Grabfiguren als die des Riario, des Christoforo della Rovere und des Roverella sind im Quattrocento in Rom in Marmor überhaupt nicht ausgeführt worden. Nur das von unbekannter Hand gearbeitete Grabmal des Raffaello della Rovere in SS. Apostoli ist ihnen an die Seite zu stellen. Wie schön ist hier überall die



48. Die Taufe Christi von Perugino und Pinturicchio. Sixtinische Kapelle.

Todesruhe in friedlichen Schlummer umgewandelt, wie individuell sind die Köpfe behandelt, mit welcher Sorgfalt ist der Marmor bearbeitet worden! Es lassen sich diesen schlummernden Kirchenfürsten eigentlich nur die Grabstatuen Pauls II. und des Kardinals Eroli vergleichen, Dalmatas Meisterwerke in den vatikanischen Grotten. Noch zahlreiche andere Marmorbilder in den Kirchen Roms verraten die Herkunft aus Bregnos Werkstätte: das Alanus-Grab in S. Prassede, das Denkmal de Levis in S. Maria Maggiore, das Ciborium Innocenz VIII. in SS. Quattro Coronati, der Altar Innocenz VIII. in S. Maria della Pace, Relieffragmente von den Evangelisten und Kirchenvätern in den vatikanischen Grotten, das Ciborium der heiligen Lanze ebendort und endlich die zahlreichen heute meist zerstückelten Periers-Altäre, welche alle unter der Regierung Alexanders VI. entstanden sind. Porträt-Gestalten, Engel- und Heiligenbilder hat Meister Andrea mit gleicher Kunst vollendet, vor allem aber wurde sein Kompositionstalent gepriesen.

Am Ende seiner Künstlerlaufbahn allerdings trat bei Andrea Bregno derselbe Stillstand ein wie etwa bei dem Umbrier Pietro Perugino; seine Schöpferkraft ist erlahmt, und die einmal geschaffenen Typen wurden von ihm selbst und seinen Schülern unzählige Male wiederholt.

Andrea del Verrocchios Aufenthalt in Rom zur Zeit Sixtus IV. ist durch Vasari bezeugt, aber es haben sich hier keine Spuren seiner Tätigkeit erhalten. Andrerseits können wir für das Ciborium Sixtus IV. in den vatikanischen Grotten, für die Bronzetüren des Altarschreines in S. Pietro in Vincoli und für die zwölf Apostel in der Kapelle des Spitals von St. Spirito noch immer nicht die Urheber mit Sicherheit bestimmen. Kein Dokument bezeugt auch, wer das kleine, mit der Signatur „opus Andreae" bezeichnete Madonnenrelief im Palast von Santo Spirito ausgeführt hat (Abb. 45). Die reizende, mit liebevollster Sorgfalt vollendete Arbeit entzückt durch die Feinheit der Ausführung, durch eine Zartheit der Empfindung, die den Florentinern eigentümlich ist. Es gibt eigentlich nur einen Namen für dies entzückende Relief — der des Andrea del Verrocchio. Das Ciborium Sixtus IV., welches sich einmal über dem Apostelgrab in der alten Petersbasilika erhob, schreibt Albertini dem Matteo Pollajuolo zu, aber es ist unmöglich, daß eine Hand allein diesen monumentalen Altarschrein mit all seinem Bilderschmuck ausgeführt hat. Zwölf Apostelstatuen — unter welchen einige von Minos Hand — schmückten das Weihgeschenk Sixtus IV., und in riesigen Reliefbildern, die im Stil und in den Verhältnissen den Einfluß antiker Vorbilder verraten, werden die letzten Taten und das Martyrium der Apostelfürsten erzählt.

* * *

Am 13. Dezember des Jahres 1482 weihte Sixtus selbst nach dem Friedensschlusse mit Mailand, Florenz und Neapel eine zweite Marienkirche, welcher er den Namen S. Maria della Pace gab. Unter den besonderen Schutz der Himmelskönigin hat er endlich auch seine Palastkapelle gestellt, die mehr als jede andere seiner Schöpfungen den Namen des Roverepapstes bei der Nachwelt lebendig erhält.

Der zinnengekrönte, auffallend schmucklose Kapellenbau erhebt sich ebendort, wo auch die ältere Papstkapelle Nicolaus' III. gestanden hat, auf riesigem Fundament über einem pfeilergetragenen Souterrain. Die hochragenden Seitenwände sind außen und innen horizontal in drei Stockwerke gegliedert, von denen das oberste allein eine Reihe von sechs Fenstern zeigt, durch welche die Kapelle eigentlich nur an hellen Sonnentagen genügendes Licht erhält. Man erkennt noch heute an dem zinnengekrönten Dach, welches vielfach verändert und restauriert worden ist, daß der Bau darauf angelegt war in Kriegszeiten auch als Festung zu dienen. Tatsächlich hat sich über der Kapelle noch ein geräumiger Bodenraum erhalten, welcher ursprünglich in Zimmer und Korridor gegliedert und bestimmt war, die Besatzungsmannschaft aufzunehmen. Alexander VI. ließ auch einmal einen aufrührerischen Orsini hier oben internieren.

Ursprünglich war die Altarwand durch zwei Fenster unterbrochen, aber sie wurden zugemauert, ehe Michelangelo sein jüngstes Gericht begann. Schon im Jahre 1477 konnte ein ruhmrediger Hofpoet die Schönheit und Würde des neuen Kapellen-

raumes preisen, der sich damals der Vollendung nähern mußte. Der bevorzugte Architekt des Papstes, Giovannino de' Dolci, wird seine Arbeit also bald nach der Thronbesteigung Sixtus IV. begonnen haben. Am 27. Oktober 1481 schloß er endlich mit seinen florentiner Landsleuten Cosimo Rosseli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo und mit dem Umbrier Perugino den Kontrakt ab, welcher der Kapelle einen glänzenden malerischen Schmuck versprach; wenige Monate später, am 17. Januar 1482, sind vier der vollendeten Gemälde bereits abgeschätzt worden, und am Tage der Himmelfahrt Mariae, am 15. August des Jahres 1483, begab sich der Pontifex selbst in Prozession in das neue Heiligtum, wo er zum ersten Male in aller Stille die Messe hörte. Aber noch an demselben Tage wurde feierlich allen Indulgenz



49. Die Beschneidung der Söhne des Moses von Pinturicchio und Perugino. Sixtinische Kapelle.

versprochen, welche die Kapelle besuchen würden, und ein ungeheurer Menschenstrom drängte sich in den Vatikan bis tief in die Nacht hinein. Ja, als zehn Tage darauf, am Krönungstage des Papstes, die Kapelle feierlich eingeweiht worden war, verkündeten am Abend Freudenfeuer in der ganzen Stadt den Römern das glückliche Ereignis. Ahnte der greise Papst, daß diese Ruhmestat vor dem Richterstuhl der Nachwelt alle seine Sünden sühnen würde, empfand er es selbst prophetisch, daß in der Sixtinischen Kapelle Generationen um Generationen seinen Namen nennen und sein Andenken segnen würden? Kaum ein Jahr darauf, am 12. August 1484, ist er gestorben, und sein Neffe Giuliano, der die erste feierliche Messe am Hochaltar der Sixtina celebriert hat, setzte 24 Jahre später als Julius II. das große Werk des Oheims fort. Auf Perugino, Ghirlandajo und Botticelli ist ein Michelangelo gefolgt, welcher der Kapelle zwar nicht den Namen, aber den Ruhm ge-

geben hat. Um seinetwillen wird der kleine Tempel in den Mauern des Vatikans als das herrlichste Heiligtum der Erde gepriesen, um seinetwillen strömen hier die Nationen zusammen, um seinetwillen zieht es die welt- und menschenmüden Seelen wieder und immer wieder in diesen stillen, scheinbar so schmucklosen Kapellenraum, wo Menschenhände Göttliches vollbracht haben.

Die uralten Gesetze, welche für die Innendekoration altchristlicher Basiliken maßgebend waren, die auch Nicolaus III. beim Innenschmuck von Sancta Sanctorum, der päpstlichen Kapelle im Lateran angewandt hatte, wurden von Sixtus IV. ebenfalls beim Schmuck seiner Hauskapelle befolgt. Noch prangte ja neben dem Vatikan der alte St. Peter mit seinem unermeßlich reichen Schmuck an Mosaiken und Marmordenkmälern jedes Stiles und jeder Zeitepoche; und es ist die innere Anlage der Peterskirche insbesondere, die Sixtus IV. als Ideal auch für seine Palast-



50. Kopf des Moses von Perugino.

kapelle vorschwebte, in welcher eine Reihe der zahllosen Gottesdienste und Zeremonien gefeiert werden sollten, die man bis dahin mit viel größerem Aufwand von Zeit und Kraft in der Kirche des Apostelfürsten begangen hatte. Darum wurden hoch oben zwischen den Fenstern der Sixtina die Märtyrerpäpste wie eine Ahnengalerie in statuarischen Bildnissen angebracht, darum wurden die Hochwände ganz für den typologischen Bilderkreis frei gelassen und darunter nach ehrwürdiger Sitte buntfarbige Teppiche gemalt, die an hohen Festen durch gewirkte bedeckt wurden. Darum ziert auch den Fußboden noch der herkömmliche Marmorbelag, das „Opus Alexandrinum", das Sixtus IV. schon in seiner Bibliothek durch moderne Majolikafliesen ersetzt hatte. Ja, selbst die Marmorschranken zwischen Presbyterium und Laienraum lassen sich in ihrer eigentümlichen Gestalt auf die altchristliche Ikonostasis zurückführen und lehnen sich in der Zeichnung insonderheit an die Schranken um das Grab St. Peters an, dessen ursprünglichen Aufbau man noch in einem der Fresken der Sala di Constantino sehen kann. In den Werkstätten des Mino da

Fiesole, des Giovanni Dalmata und wahrscheinlich des Giuliano da San Gallo hat man an den Skulpturen von Cancellata und Cantoria gearbeitet, und in ganz Rom findet man keine schöneren dekorativen Skulpturen aus der Frührenaissance. Einst durchschnitt die Balustrade im rechten Winkel am vorletzten Pfeilerchen die Sängertribüne, und nur sieben Marmorleuchter, symbolisch wie die Leuchter der Apokalypse die sieben Gaben des h. Geistes bedeutend, waren auf dem Architrav der Cancellata aufgestellt. Dann schob man unter Gregor XIII. die Schranken um mehr als 3 Meter zurück, erhöhte und erweiterte den Altarplatz und zerstörte damit völlig die Verhältnisse der Kapelle und den Sinn des Fußbodenmusters.

Ein blauer, goldgestirnter Himmel, vom Meister Pier Matteo d'Amelia ausgeführt, bedeckte ursprünglich das Spiegelgewölbe der Kapelle, ehe Michelangelo hier seine Schöpfungsgeschichte, seine Propheten und Sibyllen malte; an der Altar-



51. Kopf des Moses von Pinturicchio.

wand begann über Peruginos Krönung Mariae, wo man den knieenden Sixtus selbst erblickte, der monumentale Bilderkreis rechts mit der Geburt Christi, links mit der Findung des Moses. Darüber waren in Nischen ganz wie an der Eingangswand Christus und Petrus und die beiden ersten Päpste Linus und Cletus dargestellt. Michelangelo wird wenig Gewissensbisse empfunden haben, als er diese Fresken seinem jüngsten Gericht zum Opfer brachte, hat er doch ihren Schöpfer Perugino einen dummen Tölpel genannt. Ob er aber nicht doch den Mißklang vernommen hat, den sein Kolossalgemälde in die Harmonie der Verhältnisse der Kapelle brachte, wo alles so edel und maßvoll erdacht und durchgeführt war, wo der historische Bilderkreis seiner Vorgänger so liebenswürdig belehrend die Heilsgeschichte entwickelte, wo über dem Altar, vom hellen Licht des Tages umflossen, die Himmelskönigin emporschwebte, an deren Erhöhungstage die Kapelle geweiht worden war? Das jüngste Gericht mit all seinen Schrecknissen führt uns aus dem fröhlichen Reiche der Renaissance schon in eine andere Welt ein; es ist der Grenz-

stein zwischen zwei Epochen, der schon auf eine neue Zeit deutete. Michelangelo hat das Verhängnisvolle dieser Schöpfung selbst empfunden und unumwunden ausgesprochen. Als er eines Tages durch die Kapelle ging und wie gewöhnlich Scharen junger Leute sah, die nach dem jüngsten Gericht zeichneten, sagte er kopfschüttelnd zu einem ihn begleitenden Bischof: ‚Wie viele wird diese meine Kunst zu Narren machen!‘

Wie die älteren Gemälde der Altarwand, so sind auch die Fresken der Eingangswand zu Grunde gegangen, wo Ghirlandajo und Signorelli die Auferstehung Christi und den Kampf um den Leichnam des Moses malten. Schon unter Hadrian VI. am Weihnachtstage 1522, so berichtet Paolo Giovio, brach die ganze Wand zusammen, und die Bilder wurden später von gewissenlosen Händen im schlechtesten Stile einer völlig verwilderten Kunst neu gemalt. So ist der großartigste Freskenzyklus der italienischen Frührenaissance um seinen Anfang und sein Ende gebracht, aber an den zwölf noch erhaltenen Fresken, welche das Leben des Moses und das Leben Jesu erzählen, macht sich dieser Verlust verhältnismäßig wenig fühlbar, denn die Taufe leitet das Leben Jesu passend ein, das letzte Abendmahl schließt es würdig ab, und ebenso vollständig kann das Leben des Moses erscheinen, wenn es mit der Schilderung seiner Jugendtaten beginnt und uns in stetig fortlaufender Erzählung bis zum Berge Nebo hinaufführt.

Die Päpste, welche hoch oben zwischen den Fenstern der Kapelle in ganzer Figur gemalt sind, verteilen sich wie folgt auf Fra Diamante, Ghirlandajo, Botticelli und Cosimo Rosselli. Fra Diamante: Eleutherus, Anicetus, Urbanus, Zepherinus, Antherus, Alexander, Telesphorus. Ghirlandajo: Clemens, Linus, Anakletus, Pius, Victor, Felix, Dalmata, Eutychianus. Botticelli: Evaristus, Cornelius, Stephanus, Soter, Doius, Sixtus II., Marcellinus. Rosselli: Dionysius, Callistus. Diese steifen, schon durch ihre stets sich wiederholende Tracht unendlich einförmigen Papstfiguren sind als Gesamtheit keine erfreuliche Leistung, und man darf es dem Beschauer, der überdies bei der großen Entfernung die Trefflichkeit im einzelnen nicht zu würdigen vermag, kaum verargen, wenn ihn bei ihrem Anblick gähnende Langeweile überfällt. Aber Botticelli sowohl als auch Ghirlandajo haben auch dieser Aufgabe Geschmack abzugewinnen versucht. Ein fast grimmiger Ernst, eine Würde ohne Gleichen zeichnet die heroischen Päpste Ghirlandajos aus, denen die langen grauen Bärte weit auf die Brust herabfallen (Abb. 46). Ein Ausdruck sinnender Schwermut ist den Päpsten Botticellis eigentümlich (Abb. 47); sie sind Männer des Gedankens, vielgeprüfte Helden des Gebetes und des Glaubens, aber die Päpste Ghirlandajos sind starke Männer der Tat.

Der Bilderkreis der Langwände verdient gewiß nicht die Gleichgültigkeit, welche ihm michelangelo-trunkene Sixtinabesucher seit Goethe und vor ihm entgegengebracht haben. Wo ernste Männer und gelehrte Theologen die Wahl und Anordnung der Bilder bestimmten; wo Botticelli und Ghirlandajo, ein Signorelli und ein Perugino ihre ganze Kraft zusammennahmen, in vollendet schöner Form den Gedankenreichtum des aufgegebenen Stoffes vergessen zu machen; wo Sixtus IV. wiederum die ganze Summe der politischen und ethischen Resultate seiner bewegten Regierung verherrlicht zu sehen wünschte — da dürfen wir eine

ungewöhnliche Leistung erwarten, da wird uns ein Monument erhalten sein, das die äußeren Sitten und die verborgenen Geistesströmungen einer einzigartigen Zeit in einzigartiger Weise wiederspiegeln muß.

Wie in der äußeren Anlage der Kapelle und ihrer Dekoration der strenge Charakter altchristlicher Basiliken nachgeahmt ist, so greift auch der Bilderkreis inhaltlich auf eine ehrwürdige Tradition zurück, welche die wichtigsten Vorgänge im alten Bunde als vorbedeutend für die Heilstatsachen im neuen angesehen und behandelt wissen wollte. Aber während die zahlreichen, wenigstens literarisch überlieferten Bilderkreise aus dem ersten Jahrtausend und darüber hinaus stets nur



52. Das Reinigungsopfer der Aussätzigen von Botticelli. Sixtinische Kapelle.

Tatsächliches dem Tatsächlichen vorgebildet hatten, griff die Renaissance in ihrem Kultus der Persönlichkeit sofort das Individuum heraus, und Moses, der Gesetzgeber, wurde Christus, dem Verkündiger des Evangeliums, in allen Hauptbegebnissen seines Lebens als Prototypus gegenübergestellt. Ja, man hat den typologischen Beziehungen gleich zu Anfang die chronologische Reihenfolge geopfert, indem die Beschneidung der Kinder des Moses, als vorbildliche Tatsache für die Taufe Christi, der Jugendgeschichte des Moses vorausgeht.

Pinturicchio, Peruginos damals noch ganz unberühmter Schüler, hat Beschneidung und Taufe links und rechts vom Hochaltar fast ganz allein gemalt und hier sofort jenen offenen Sinn für die Natur und ihre Schönheit an den Tag gelegt, welcher ihm heute vor allem unsere Zuneigung sichert. Die Taufe rechts hat Perugino jedenfalls selbst entworfen — er hat ja den Gegenstand so oft behandelt —, aber die malerische Ausführung überließ er fast ganz seinem Gehilfen, der auch im

Hintergrunde selbständig die heitere Flußlandschaft gemalt hat (Abb. 48). Im Mittelgrunde predigen rechts Christus, links Johannes einer andächtigen Menge, aber der ganze Vordergrund ist für die Taufe freigelassen, an welcher vornehme weltliche und geistliche Herren in gemessener Entfernung teilnehmen. Viel weniger übersichtlich ist die Beschneidung komponiert, die auch im Entwurf auf Pinturicchio zurückgeht (Abb. 49). In der Mitte des Gemäldes tritt der Engel des Herrn dem Moses mit flammendem Schwert entgegen, ihn mit dem Tode bedrohend, weil er seine Knaben nicht beschnitten hat, die gleich hinterdrein mit der Mutter folgen. Rechts in der Ecke wird von vorsichtigen Frauenhänden die peinliche Prozedur an dem jüngsten Knaben im Beisein zahlreicher Hofmänner vollzogen, und mit erhobenem Herrscherstabe schaut auch der Vater zu, schon jetzt in das gelbe Kleid



53. Detail aus dem Reinigungsopfer des Aussätzigen von Botticelli.

und den grünen Mantel eingehüllt, deren er sich erst im Tode entäußern wird. Im Hintergrund endlich, ‚am Berge Gottes' in weiter, grüner, von Herden und Hirten belebter Landschaft, begegnen sich Moses und Aron und schließen das Bündnis für den gemeinsamen, großen Beruf. Nur in der Gruppe, die an der Beschneidung teilnimmt, hat Perugino selbst Hand angelegt und vor allem den idealen Moseskopf (Abb. 50) geschaffen, den man mit dem realistischen Moses Pinturicchios (Abb. 51) vergleichen muß, um den Kunstcharakter beider Meister unterscheiden zu lernen.

Das folgende Gemäldepaar hat Botticelli gemalt, der hier ursprünglich das Jugendleben des Moses dem Jugendleben Christi gegenüberstellen sollte. Aber persönliche Wünsche des Papstes, tief einschneidende politische Ereignisse bewirkten, daß wir heute nur noch mühsam den typologischen Zusammenhang erkennen können. Er beschränkt sich darauf, daß Jesus in die Wüste flüchtet, um sich in stiller Sammlung auf seine heilige Mission vorzubereiten, in derselben Weise wie Moses in die Wüste

zieht, nachdem er den Ägypter in einer Zornesaufwallung erschlagen hat, um dort gleichfalls in aller Stille sich zu läutern und auf seine Berufung durch Gott zum Führer Israels zu rüsten. Aber in der Schilderung des Lebens Jesu ist die Versuchung völlig in den Hintergrund zurückgedrängt (Abb. 52). Links im Mittelgrunde nimmt Christus von den Engeln Abschied, darüber in einem Hain immergrüner Eichen fordert der im Mönchskleid erscheinende Versucher den Heiland auf, die Steine in Brot zu verwandeln; von der Höhe des Tempels gebietet er ihm, sich herabzulassen; rechts in der Ecke endlich flieht er in grausiger Gestalt von dannen vor dem zornigen Heiland, dem wiederum Engel schon den Tisch gedeckt haben.



54. Das Jugendleben des Moses von Botticelli. Sixtinische Kapelle.

Ein seltsamer, von der bildenden Kunst niemals wieder behandelter Vorgang nimmt dagegen den ganzen Vordergrund ein. Das Reinigungsopfer des Aussätzigen, eine in den Gesetzbüchern des Moses in allen Einzelheiten beschriebene Zeremonie,*) ist als Episode mitten in die Lebensgeschichte Christi eingeschoben. Ganz im Vordergrunde vor dem mächtigen Altar, hinter dem sich die Tempelfassade auftürmt, bringt ein weißgekleideter Chorknabe dem Hohenpriester eine goldene, mit Blut gefüllte Schüssel dar, in welche dieser ein grünes, mit rotem Wollfaden umwundenes Reiserbündel taucht. Rechts naht sich der Aussätzige, von zwei Freunden geführt, deren einer vornübergebeugt mit der Rechten sein Gewand zurückzuschieben sucht, um zu sehen, ob er auch wirklich rein sei (Abb. 53). Links aus dem Hintergrunde kommt eiligen Schrittes ein Weib herbei, das auf dem Kopfe in mächtiger irdener Schüssel zwei Hühner trägt; sie strebt zum fließenden Wasser rechts, dort den einen

*) 3. Mose 14, 2—7.

Vogel fliegen zu lassen und den andern zu schlachten. Denn so hat es Moses geboten. Das Blut des geschlachteten Vogels bietet der Chorknabe dem Hohenpriester dar, der schon den Ysop hineingetaucht hat, den vom Aussatz Reingewordenen damit zu besprengen, zum Zeichen dessen, daß er der menschlichen Gesellschaft zurückgegeben ist. Im Innern des Altars raucht über lodernder Flamme das luftreinigende Zedernholz, und damit ist das letzte der Momente angedeutet, das dieser Zeremonie den Charakter gibt. Sie ist in der Tat seltsam genug und erscheint um so bedeutungsvoller, als Kardinäle und Prälaten, Girolamo Riario selbst und Giuliano



55. Moseskopf von Botticelli.

della Rovere, der erstere mit dem Kommandostab rechts in der Ecke, der letztere in Kardinalstracht gleich hinter dem Priesterknaben, an der Handlung teilnehmen. Was bedeutet nur die Wahl gerade dieser Zeremonie, deren Darstellung Sixtus seinem Throne gegenüber anbringen ließ? Die Tempelfassade im Hintergrunde gibt uns die Antwort: es ist die aus alten Zeichnungen und Stichen bekannte Fassade des damals eben vollendeten Spitals von St. Spirito. An diese Schöpfung, die größte Wohltat, die er der Stadt Rom überhaupt erwiesen, wollte also der Papst beim Anblick von Botticellis Fresko erinnert sein, und das Opfer des Aussätzigen drückt nichts anderes aus als den Gedanken, daß dank der Fürsorge des Papstes von jetzt an alle Kranken Roms Pflege und Heilung ihrer Leiden finden könnten. Die Wahl des Aussatzes als der fürchterlichsten aller Krankheiten lag ja dem Franziskanerpapste so nahe. Hatte nicht auch der heilige Franziskus seine

Liebestätigkeit mit der Pflege der Aussätzigen begonnen? Nun erklärt sich endlich auch die Teilnahme all der vornehmen Herren an diesem Vorgange, den Botticelli mit unübertrefflicher künstlerischer Weisheit, in pyramidenartig sich aufbauender Komposition, ohne auch nur eins der wesentlichen Momente auszulassen, wunderbar gestaltet und dargestellt hat. Es sind die Mitglieder der Genossenschaft von St. Spirito, die hier in so feierlicher Würde die bedeutungsvolle Opferhandlung des alten Testamentes umdrängen, deren tiefen Sinn als Symbol des Opfertodes Christi Sixtus selbst als Kardinal in seiner berühmten Schrift ‚Über das Blut Christi' ausgelegt hatte.

Mittelbar wenigstens hat ein Zeitereignis auch auf die Gestaltung des



56. Durchzug durchs rote Meer von den Schülern des Cosimo Rosselli. Sixtinische Kapelle.

Fresko gegenüber gewirkt indem hier auf einem Plan eine Reihe von Darstellungen angebracht wurden, die ursprünglich auf diese und die folgende Fläche verteilt werden sollten. In der Tat ist es selbst einem Botticelli nicht mehr möglich gewesen, die Fülle des aufgegebenen Stoffes hier völlig übersichtlich zu verarbeiten (Abb. 54); tritt doch Moses nicht weniger als siebenmal auf dieser einzigen Bildfläche auf! In der Ecke rechts bringt er den schreienden Ägypter um, worauf er einsam in die Wüste flüchtet; dann vertreibt er in neuer Zornesaufwallung die unfreundlichen Hirten und tränkt hierauf ritterlich die Schafe der Töchter Jethros; endlich links im Hintergrunde legt er Schuhe und Mantel ab, empfängt knieend aus dem feurigen Busch den Befehl des Herrn und führt dann unten den Zug der Israeliten aus der Knechtschaft Ägyptens.

Wie hätte ein Künstler aus der verwirrenden Zahl so verschiedenartiger Vorgänge ein einheitlich beseeltes Ganze schaffen können? Und doch hat Botticelli



57. Die Berufung der ersten Jünger von Domenico Ghirlandajo. Sixtinische Kapelle.

mit glücklicher Hand einen Vorgang aus allen herausgegriffen und die reizende Idylle am Brunnen zum Mittelpunkt seiner Darstellung gemacht, um welche sich dann das Übrige im Kreise gruppiert. Diese Tränkung der Schafe der verfolgten Hirtinnen schien dem feinfühligen Künstler der schönste Zug im Jugendleben des Moses, auf die Charakteristik der reizenden Mädchen, auf die Individualisierung dieses Moses hat er die größte Sorgfalt verwandt. Welche Wollust des Schaffens mag seine Seele beglückt haben, als seine Hände diese phantastischen Frauengestalten bildeten, wie lebendig und klar mußte sich ihm der biblische Vorgang vor die Augen stellen, um diesen schwermütig schönen Moses malen zu können,



58. Detail aus der Berufung der ersten Jünger von Ghirlandajo.

welcher eben den Schafen aus erhobenem Eimer das Wasser in den Steintrog gießt (Abb. 55). Wir meinen, er hätte sich frei von jedem Zwang gefühlt, als er diese Gruppe entwarf; tatsächlich aber hat ihm auch hier ein bindendes Programm rorgelegen. Denn in derselben Schrift ‚Über das Blut Christi‘ hatte sich Francesco della Rovere auch über den Sinn der Psalmstelle: ‚sicut aqua effusus sum‘ geäußert und behauptet, daß durch das Ausgießen des Wassers der Tod Christi in derselben Weise vorgebildet werde wie durch das Ausspreugen des Opferblutes. Und darum wurde Botticelli angewiesen, die Tränkung der Schafe so zu malen, daß die Beziehung zwischen Wasser und Blut dem theologisch gebildeten Beschauer sofort verständlich werden mußte.

Am Tage der Assunta, am 15. August des Jahres 1482, segnete Papst Sixtus die Truppen, welche ihm seine Bundesgenossen, die Venezianer, unter Führung

des Roberto Malatesta gegen Alfons von Calabrien, der wie ein zweiter Hannibal die Tore Roms bedrängte, zur Hülfe gesandt hatten. Wenige Tage darauf wurde bei Campo morto die glorreiche Schlacht geschlagen, die Sixtus IV. auf einmal von allen seinen Feinden befreite; Girolamo Riario hielt in Rom den Einzug eines Triumphators, aber der eigentliche Held der Schlacht, Roberto Malatesta, der, wie Sigismondo de Conti rühmt, die Pflichten des Feldherrn und des Soldaten zu gleicher Zeit erfüllt hatte, erlag schon in den ersten Septembertagen einem bösartigen Fieber. Sixtus IV., der dem Sterbenden selbst die letzte Ölung erteilte, ließ seinem tapferen Feldherrn in St. Peter ein prächtiges Marmordenkmal errichten, dessen Reiterstatue heute der Louvre bewahrt; er hat auch in dem Bilderkreis, der



59. Die Gesetzgebung auf Sinai von Cosimo Rosselli. Sixtinische Kapelle.

damals gerade in seiner Palastkapelle gemalt wurde, den glorreichen Tag von Campo morto verherrlichen wollen.

Schon in dem Umstande, daß die Sixtina der Himmelfahrt Mariä geweiht wurde, daß Perugino das Bild der Assunta an der Altarwand der Kapelle malen mußte, mag man die Erfüllung eines Gelübdes erkennen, das Sixtus an jenem 15. August getan, als er seine Truppen segnete. Im Untergange Pharaos im roten Meer treten die Helden der Schlacht von Campo morto selbst auf (Abb. 56); neben dem glaubensmutigen Moses, der singenden Mirjam, dem betenden Aron erscheinen Roberto Malatesta in goldschimmernder Rüstung und seine Kampfgenossen Virginio Orsini mit seinen Söhnen. Rechts und links von Moses halten ein jugendlicher Ritter und Kardinal Bessarion, der einzige Kardinal des Jahrhunderts, der einen Bart getragen hat, Reliquiengefäße empor; mitten in die alt-

testamentliche Umgebung sind Symbole des christlichen Glaubens eingeführt. Ein strömender Regen, der die Geschütze der Feinde unbrauchbar machte, führte für die Päpstlichen die günstige Wendung herbei, darum hagelt es aus schwer herniederhängenden Wolken auch so unbarmherzig auf die Ägypter und ihren König herab, dessen Pferd sich eben in letzter verzweifelter Kraftanstrengung noch einmal aus den Fluten emporhebt.

Der Sieg von Campo Morto ist ohne Zweifel der glänzendste kriegerische Erfolg der stürmischen Regierung Sixtus IV. gewesen, er hatte Rom in der Tat vor einer allgemeinen Plünderung bewahrt.

Der Papst befahl sofort, eine ganze Bildfläche auf die Verherrlichung dieses



60. Die Bergpredigt Christi von Cosimo Rosselli. Sixtinische Kapelle.

Ereignisses allein zu verwenden, und Botticelli wurde ohne weiteres angewiesen, alle übrigen Szenen im vorausgehenden Fresko mit zu verarbeiten. So hat er hier vor allem schon die Berufung des Moses angebracht, welche doch ursprünglich erst im folgenden Gemälde der Berufung der ersten Jünger im neuen Testament als Typus dienen sollte.

Rossellis Schüler, Pier di Cosimo, ein seltsamer Kauz, hat wenigstens die linke Hälfte des Bildes im Durchzug durchs rote Meer ausgeführt und hinter dem vollbärtigen Moses das eigene höchst lebendige Porträt angebracht, welches er, wie der Blick der Augen deutlich erkennen läßt, nach dem Spiegel gemalt hat.

Domenico Ghirlandajo war der einzige unter seinen Landsleuten, der in Rom kein Fremdling mehr war, als ihn Sixtus IV. zur Ausmalung seiner Hauskapelle berief; er hatte etwa fünf Jahre früher mit seinem Bruder David zusammen in der vatikanischen Bibliothek gemalt, wo heute noch im Erdgeschoß des Palastes

Nicolaus V., in der sogenannten Floreria Spuren seiner Tätigkeit vorhanden sind. In der Sixtinischen Kapelle ging seine Auferstehung Christi zu Grunde, als die Eingangswand zusammenbrach, aber die großartige Berufung der ersten Jünger hat sich noch ziemlich unversehrt erhalten (Abb. 57). Was keinem seiner Vorgänger bisher gelang, ist in diesem Fresko zur Tat geworden: eine feierlich-ernste Stimmung ruht über dem Ganzen. Von Bewegung überwältigt, sind Petrus und Andreas vor der ehrfurchtgebietenden, unbeschreiblich edel und schön empfundenen Erscheinung Christi in die Kniee gesunken. Völlige Hingabe drückt sich in Mienen und Ge-



61. Porträts des Prinzen Ludwig von Savoyen und der Charlotte Lusignan von Cosimo Rosselli.

bärden des feurigen Petrus aus, tiefe Andacht beseelt den greisen Andreas. Die Teilnehmer links, welche wie ein Chor die Haupthandlung der Mitte begleiten, scheinen Idealgestalten zu sein, aber zur Rechten hat der treffliche Ghirlandajo seine Landsleute dargestellt, die florentiner Kolonie in Rom, die stets sehr zahlreich und bedeutend gewesen ist. Vielleicht ist der vornehme Mann, der ganz rechts in der Ecke in vornehmer Figur erscheint, einen scharlachroten Mantel und ebensolche Kappe trägt, Guido Antonio Vespucci, der florentiner Botschafter in Rom. Der geistliche Herr im violetten Mantel läßt sich nicht mehr mit Namen nennen, aber neben ihm wird der Charakterkopf des Griechen Argyropulos sichtbar, und wiederum neben diesem erscheint der wackere Giovanni Tornabuoni, den Ghirlandajo noch einmal in seiner berühmten Chorkapelle in S. Maria Novella gemalt

hat. Welch ein tüchtiges Menschengeschlecht, und wie schlicht und wahr ist es hier geschildert; man liest ihnen allen den Stolz und die Freude aus den Augen, mit



62. Die Vernichtung der Rotte Korah von Sandro Botticelli. Sixtinische Kapelle. (Ausschnitt.)

welcher sie vor ihrem Lieblingskünstler erschienen sind, um sich im Bilde in der päpstlichen Kapelle verewigt zu sehen (Abb. 59). Ein trübes Grau verschleiert heute die bergumsäumte Flußlandschaft, wo im Mittelgrunde ein Gehülfe Ghirlandajos links

den Ruf der ersten Jünger von den Netzen, rechts die Erwählung des Jakobus und Johannes geschildert hat.



65. Die Schlüsselübergabe von Pietro Perugino. Sixtinische Kapelle. (Ausschnitt.)

Auch in der Gesetzgebung auf Sinai (Abb. 59) und in der Bergpredigt sind die Farben nachgedunkelt und zum größten Teil zerstört. Von all dem goldenen Glanz, der einst gerade diese Fresken zierte und ihnen besondere, unverdiente An-

erkennung vom Papste eintrug, ist nichts mehr erhalten. Sie zeigen sich heute vielmehr in aller ihrer Mittelmäßigkeit, nachdem der reiche Goldauftrag, durch den Rosselli nach Vasaris Erzählung seine Schwäche zu verdecken suchte, verschwunden ist. Schon in der Komposition fehlt diesem Florentiner jegliches Geschick; gleichwertig stellt er die Szenen nebeneinander, und es gelingt ihm nicht, auch nur für eine derselben unser Interesse zu erregen. Die typologischen Beziehungen sind dagegen mit größter Treue aufrecht erhalten; Gesetz und Evangelium nach uralten Mustern einander gegenübergestellt. Von Engelscharen umringt, überreicht Gott-Vater dem knieenden Moses auf Sinai die Tafeln des Gesetzes, während ein wenig tiefer



64. Das Testament des Moses von Luca Signorelli. Sixtinische Kapelle.

sein Begleiter Josua schlafend die vierzig Tage und vierzig Nächte verbringt. Dann erscheint Moses am Fuße des Berges, wiederum von Josua gefolgt, wie er die Tafeln des Gesetzes zerschmettert, während das abtrünnige Volk sich anbetend und reigentanzend um das goldene Kalb geschart hat. Im Hintergrunde rechts wird in kleinen Verhältnissen das Strafgericht geschildert, links aber erscheint Moses schon mit den neuen Gesetztafeln, ‚und er wußte nicht, daß der Strahlenglanz Gottes auf seinem Antlitz ruhte'. Vor der lichtumflossenen Stirn des Patriarchen wendet sich das Volk mit erhobenen Händen und Mänteln ab, und wir lesen deutlich die Überraschung im Gesicht des Patriarchen, der diese Haltung nicht begreift.

Im Bilde der Bergpredigt Christi hat Vasari mit Recht die heute leider arg zerstörte Landschaft des Pier di Cosimo gerühmt, der sich schon im Durchgang durchs rote Meer in der Mosesgruppe seinem Meister weit überlegen zeigt (Abb. 60). Alles Figürliche hat dagegen Rosselli ausgeführt oder noch schwächeren Kräften, als er selbst, überlassen. Links sehen wir die Sonne hinter den Bergen sinken, und

ihr letzter Schein vergoldet das dunkle Grün der Bäume und Sträucher und den Kirchturm hoch oben auf dem Berge; ein kleiner Windgott treibt rechts die Abendwolken zur Seite, die Vögel suchen ihre Nester auf. Andächtig lauschend sitzen die Frauen, wie in der Predigt des Stephanus in der Nicolauskapelle, scharenweise auf der Erde, zu dem auf einem Hügel stehenden Heiland emporblickend, der mit ernster Miene seine Lehren erteilt. Die zahlreichen Porträts beleben die einförmige Versammlung, unter welcher vor allem zwei hochragende Männer im Vordergrunde durch die Würde und Vornehmheit ihres Auftretens unsere Aufmerksamkeit beanspruchen. Der Mann im grünen Mantel mit dem weißen Kopftuche ist ein Rhodosritter, Jakob von Almedia, der ein Seeabenteuer gehabt hatte, und um eine Wunde zu heilen nach Rom gekommen war, wo sein Bruder am Hof des Papstes das Königreich Portugal vertrat. Und so wird der vornehme Mann, mit dem der Rhodosritter redet, der portugiesische Gesandte sein. Noch seltsamer ist es, daß auch die vertriebene Königin von Cypern, Charlotte Lusignan, sich herbeigelassen hat, dem Meister Rosselli für sein Fresko Porträt zu sitzen. Die schwergeprüfte Frau, deren hoher Rang das Diadem bezeichnet, welches sie auf einem weißem Schleiertuch trägt, erscheint neben ihrem französischen Gemahl, Ludwig von Savoyen, links in der Ecke über den Zuhörerinnen Christi, dessen Predigt sie selbst zu lauschen scheint, die Linke beteuernd auf die Brust gelegt (Abb. 61). Über ihrem Kopf, ein wenig links, entdeckt man in dem bartlosen Manne mit der schwarzen Kappe sogar ein Selbstporträt Rossellis, der sich ganz ähnlich auch in Sant' Ambrogio in Florenz gemalt hat. Rechts heilt Christus, nachdem er mit seinen Jüngern vom Berge herniedergestiegen ist, den vor ihm knieenden Aussätzigen; aber nirgends offenbart Rosselli seine Schwäche deutlicher als hier, wo auch kein Hauch des Lebens die steife, in ihrer Andacht so gleichgültige Versammlung beseelt und der graubärtige Petrus, der noch die traditionelle Perücke trägt, sogar vollständig verzeichnet ist.

Im alten Testament hat Botticelli das Leben des Moses, im neuen Testament hat Perugino das Leben Jesu fortgesetzt, und beide Meister zeigen sich in diesen inhaltlich so bedeutungsvollen Gemälden auf der Höhe ihrer Kunst. In der Bestrafung der Rotte Korah, welche nichts anderes als die Wahrung der priesterlichen Gewalt und Würde fremden Eingriffen gegenüber bedeutet, ist die Übertragung der Schlüsselgewalt an Petrus vorbildlich angedeutet (Abb. 62). Das, was nur im alten Bunde unter schweren Kämpfen erobert und verteidigt werden mußte, ist im neuen Testament zur Vollendung geführt und zur glorreichen Tat geworden. Der dramatisch bewegte Vorgang, den Botticelli schildert, spielt auf freiem Platze, vor dem treu kopierten Triumphbogen des Constantin und gliedert sich äußerlich dem Auge in drei getrennte Szenen. In der Mitte vor dem Altar erscheint der zornige Moses, mit hocherhobenem Herrscherstab die Strafe des Himmels herabflehend auf die falschen Priester, welche sich mit unreinen Händen dem Altar Gottes genaht haben. Entsetzt taumelt der kühnste von allen zurück, mit fürchterlichem Aufschrei stürzt ein anderer zu Boden, während ein dritter das glühende Haupt, auf welches das Feuer des Himmels herniedergefallen ist, verzweiflungsvoll im Sande verbirgt. Rechts im Hintergrunde schwingt Aron in unerschütterlicher Ruhe sein Räucherfaß,

und vor ihm eilt Eleasar der Priester von dannen, die Pfannen der Verbrannten am Altar aufzuhängen. (4. Mose 16, V. 1—40.)

Auf beiden Seiten setzen sich die Strafgerichte fort. Rechts wird, von einer unbarmherzigen, mit Steinen bewaffneten Menge umringt, der Flucher herausgeführt, auf welchen der zornige Moses eben die Hände legen will, zum Zeichen, daß der Unglückliche dem Gesetz verfallen sei. (3. Mose 24, V. 10—23.) Links öffnet sich die Erde vor dem Machtgebot des von so viel Verdammungsurteilen selbst im



65. Der Stamm Levi von Signorelli.

Innersten erschütterten Patriarchen, und Datan und Abiram stürzen mit lautem Geschrei in die Tiefe hinab. Aber über ihnen wandeln auf Wolken Eldad und Medad (4. Mose 11, V. 26), die im Lager geweissagt haben und doch errettet werden, weil auch der Laie den Namen Gottes verkünden darf, ohne in die priesterlichen Rechte der Leviten einzugreifen.

Wie das Reinigungsopfer des Aussätzigen, wie Pharaos Untergang im roten Meere, so hat auch die Vernichtung der Rotte Korah eine bestimmt nachzuweisende Beziehung auf die Zeitgeschichte. Andrea Zamometic, der Erzbischof von Krain, hatte sich, in seiner Erwartung Kardinal zu werden, getäuscht, eben zu der Zeit gegen Sixtus IV. aufgelehnt, als dieser auch von äußeren Feinden bedrängt wurde; ja, er war so weit gegangen, in Basel gegen den Papst ein Konzil zu berufen

und Francesco von Savona einen Sohn des Teufels zu nennen. Gegen solche Anmaßung wendet sich die dräuende Inschrift oben über dem Constantinsbogen: ‚Niemand maße sich die Rechte des Moses und Aron an‘, und die Vernichtung der Rotte Korah, die Steinigung des Fluchers verherrlichen den glänzenden Triumph über das aufgelöste Konzil und seinen unglücklichen Anstifter, der sich im Kerker selbst den Tod gegeben haben soll. Die Sorge des Papstes für Rom und seine großartige Bautätigkeit, seine politischen und kirchenpolitischen Erfolge, kurz, die glorreichsten Züge und Ereignisse seiner Regierung haben im Freskenzyklus der Sixtina ein höchst seltsames Denkmal gefunden. Aber wie kann es uns überraschen, dort Anspielungen auf die Zeitgeschichte zu finden, wo die Zeitgenossen selbst so zahlreich auftreten, wo es fast in jedem Fresko von Porträtgestalten wimmelt? Auch Botticelli hat rechts und links in den Nebenszenen seiner wild bewegten Schilderung entfesselter Leidenschaften und zerstörter Naturgesetze zahlreiche Bildnisse vornehmer Hofherren angebracht und neben dem Prälaten rechts in der Ecke, schräg über dem richtenden Moses, nach allgemein gültiger Malersitte sich selbst gemalt. Er trägt ein schwarzes Barett und einen schwarzen, goldschattierten Kittel, blickt ein wenig vorgebeugt scharf zur Seite und erregt unsere Teilnahme durch den liebenswürdigen, schwermütigen Ausdruck seiner jugendlichen Züge. Links etwas abgesondert, über dem letzten Strafgericht des Moses, erscheinen zwei Porträtköpfe, von denen der ältere im schwarzen Barett mit Sicherheit zu bestimmen ist. Botticelli hat hier den hochberühmten Altertumsforscher Pomponius Letus gemalt und der vornehme Jüngling neben ihm ist wahrscheinlich niemand anders als sein glänzendster Schüler Alexander Farnese, später Papst Paul III.

Eine Würde und Größe ohnegleichen, eine wahrhaft himmlische Ruhe verklärt Peruginos Schlüsselübergabe (Abb. 63) in wirkungsvollstem Gegensatz zu Botticellis tieferregter Schilderung. Ein Heldengeschlecht schöner Jünglinge, charaktervoller Männer und ehrwürdiger Greise nimmt an der bedeutungsvollen Handlung teil; zur äußersten Rechten haben sich außerdem Perugino, die Architekten der Sixtina mit Zirkel und Richtmaß und einige andere Zeitgenossen eingefunden. Im Hintergrunde erhebt sich auf einem freien Platze der kuppelgekrönte Tempel von Jerusalem, und etwas abseits zur Rechten und Linken sind zwei Triumpfbögen aufgebaut, deren Inschriften Sixtus IV. als einen zweiten Salomo preisen. Die kleinen Figuren im Mittelgrunde verdienen wenig Beachtung; sie stellen die Geschichte vom Zinsgroschen dar und den Versuch der Juden, Jesum zu steinigen. Dagegen nehmen die mächtigen Gestalten des Vordergrundes unsere ungeteilte Aufmerksamkeit in Anspruch. Sie äußern alle andächtige Teilnahme, nur der schwarzbärtige Judas greift mit der Hand in den Säckel und blickt mit grimmigem Ernst aus dem Bilde heraus. Petrus ist in die Kniee gesunken, dankbar und ernst zu Christus emporblickend, der ihm mit milder Freundlichkeit die mächtigen Schlüssel überreicht. Gleich hinter ihm erscheint Johannes, ein herrlicher Jüngling mit lang herabwallendem Lockenhaar, ganz von neidloser Freude und liebender Hingabe erfüllt, die seelenvollste Schöpfung Peruginos in dem ganzen Gemälde. Die zwei Apostel neben ihm hat dagegen einer der zahlreichen Schüler des Meisters ausgeführt, und die Charakterköpfe der beiden Alten hinter Christus hat niemand anders als Signo-

relli gemalt, der merkwürdigerweise Peruginos Fresko vollendet hat. Vor allem malte er auch ganz links in der Ecke den Thronfolger Neapels, Alphons von Calabrien, der Weihnachten 1482 von Sixtus IV. Hut und Schwert erhielt. Damit ist zugleich die Entstehungszeit dieses Gemäldes bestimmt und die Anwesenheit Signorellis in Rom am Ende des Jahres 1482 bezeugt.

Das priesterliche Geschlecht des Stammes Levi, dessen Rechte in der Bestrafung der Rotte Korah so nachdrücklich verteidigt werden, dessen geheiligte Machtstellung auf Erden in Peruginos Schlüsselübergabe so glänzend begründet wird, ist auch von Signorelli in den letzten Taten des Moses ganz besonders charakterisiert worden (Abb. 64). Das herrliche Gemälde, welches mit der größten Sorgfalt in allen Einzelheiten vollendet wurde, schließt das Leben des Moses ab und steht in



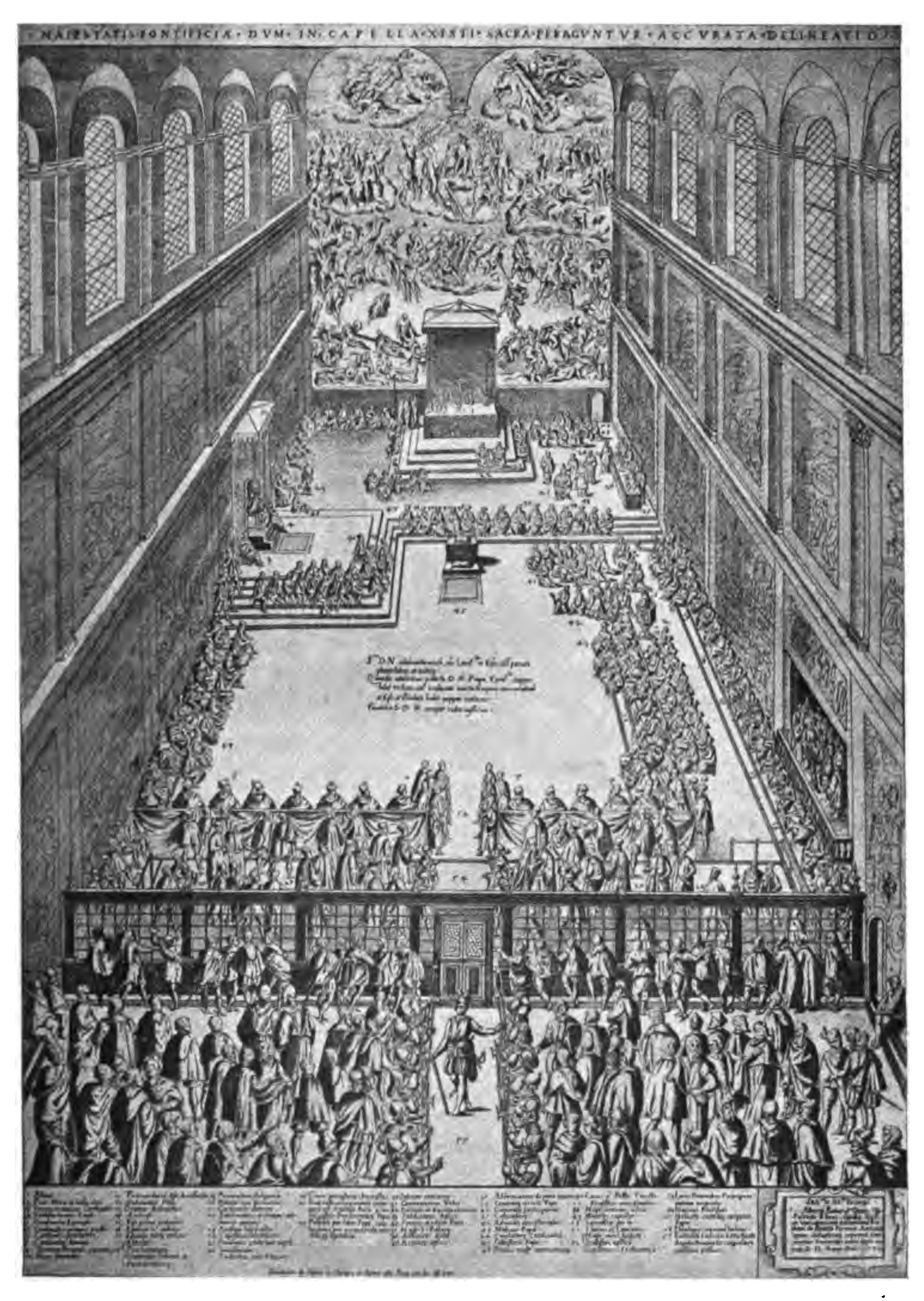
66. Das letzte Abendmahl von Cosimo Rosselli. Sixtinische Kapelle.

enger typologischer Beziehung zu Rossellis letztem Abendmahl an der Wand gegenüber. Wie Moses noch einmal die zwölf Stämme Israels zusammenruft, ihnen sein Testament zu übermitteln, so versammelt auch Jesus zum Abschied noch einmal die zwölf Jünger um seinen Abendmahlstisch, ihnen das letzte und größeste seiner heiligen Gebote zu geben: liebet Euch untereinander, wie ich Euch geliebet habe!

An der Fülle des zu verarbeitenden Stoffes ist aber auch Signorellis Kompositionstalent gescheitert; es wimmelt schon im Vordergrunde seines Gemäldes von Figuren, und erst allmählich gelingt es dem Auge, die einzelnen Vorgänge zu scheiden. Rechts thront auf erhöhtem Sitz, vor dem man die Bundeslade mit dem Manna erblickt, der greise Patriarch von seinem lauschenden Volke umringt, links empfängt der knieende Josua den Hirtenstab. Im Hintergrunde, oben auf dem Berge Nebo, erblickt man eine seltsam ergreifende Gruppe, den lebensmüden Moses und den Boten Gottes, der mit gesenktem Finger dem Greise die ganze Herrlichkeit des gelobten Landes zeigt, das sein Fuß nicht mehr betreten soll. Dann sehen wir

den alten Mann einsam und gedankenvoll vom Berge herniederschreiten, und hinten im Talgrunde haben sich die Juden wehklagend um den Leichnam ihres Führers geschart. Was aber bedeutet der Jüngling, der fast völlig nackt, nur mit einem leichten Mantel über der Schulter in der Mitte des Vordergrundes auf einem Baum sitzend erscheint? (Abb. 65). Ein vornehmer, fast ganz von hinten gesehener Jüngling steht vor ihm und hat die Rechte redend erhoben, ein alter Kahlkopf beugt sich über ihn und ist im Begriff, an den Fingern irgend eine Sache zu demonstrieren, eine junge Frau steht etwas abseits mit einem Knaben auf der Schulter und redet mit dem Blick des Auges, wo die anderen Worte verschwenden. Aber der Jüngling gibt auf niemand acht. Leicht nach vorne gebeugt, das Auge voll unendlicher Sehnsucht, und bedingungsloser Hingabe auf den lesenden Moses gerichtet, hat er die Menschen um sich vergessen, die es vergebens versuchen, ihn ihren Interessen wieder zuzuwenden. Es ist der Stamm Levi, den hier Signorelli allein von den zwölf Stämmen Israels schon durch seine Nacktheit charakterisiert hat, denn er allein soll von allen arm sein und kein Erbteil besitzen. (4. Mose 18, V. 23.) Und ihm hat eben Moses seinen Segen erteilt mit den Worten: Wer zu seinem Vater spricht, ich sehe ihn nicht, und zu seinem Bruder, ich kenne ihn nicht, und zu seinem Sohne, ich weiß nicht, die halten deine Rede und bewahren deinen Bund. (5. Mose 33, V. 9.) Dadurch, daß der Künstler diese Worte sofort in Handlung umgesetzt hat, daß er den Jüngling allein unbekleidet darstellte in so vornehmer Umgebung, gab er uns ein Zeichen, ihn zu verstehen. Aber diese Verherrlichung eines priesterlichen Stammes, der sich mit völliger Selbstverleugnung dem Dienste Gottes hingibt und allem Irdischen entsagt hat, konnte für Sixtus IV., seine Kardinäle und Prälaten nur einen stillen Vorwurf bedeuten, denn mit dem Bewußtsein ihres göttlichen Berufes auf Erden war ihnen auch der Geist der Armut, der Liebe und des Gehorsams längst verloren gegangen. Bartolomeo della Gatta hat dem Cortonesen bei der Ausführung seines Gemäldes geholfen. Von ihm sind u. a. die beiden Frauen, welche hinter den häßlichen Putten unter den Zuhörerinnen des lesenden Moses erscheinen. Wir haben auch sein Porträt auf dem Fresko sowie das des Signorelli. Bartolomeo della Gattas Kopf wird hinter Moses sichtbar, der dem knieenden Josua den Hirtenstab überreicht. Ein Musikinstrument, welches er selbst erfand, trägt er in der Hand. Signorelli erscheint weiter nach links in der Ecke, kenntlich an dem schwarzen Barett und dem schwarzen Wams.

Unter allen Arbeiten Cosimo Rossellis in der Sixtinischen Kapelle hat Vasari nur der kunstvollen Perspektive des achteckigen Saales einiges Lob erteilt, in welchem der florentiner Meister das letzte Abendmahl geschildert hat (Abb. 66). Man braucht in der Tat diese schwache Leistung nur mit den älteren Fresken Ghirlandajos und Castagnos in Florenz zu vergleichen, um für Cosimo Rosselli die richtige Schätzung zu finden. Selbst das Teufelchen, welches dem Verräter im Nacken sitzt, setzt ganz einfach die Tradition des Mittelalters fort, und das andächtige Element ist in dieser Versammlung völlig gleichgültiger Menschen so vorherrschend, daß kein einziger es wagt, seinem wirklichen Denken und Empfinden Ausdruck zu verleihen. Aber man muß solche Behandlungen des erhabenen Gegenstandes kennen, um den ganzen Wert der Schöpfung Leonardos begreifen zu können, wo das




67. Ein Kultusakt in der Kapelle Sixtus IV.
(Nach Steinmann, Sixtinische Kapelle I, Tafel XXXIV.)



Wort ‚einer unter Euch wird mich verraten‘ wie ein Blitz die Anwesenden trifft, in ihren Herzen Liebe und Schmerz zugleich entflammt und ihnen allen die brennende Frage auf die Lippen drängt: ‚Wer ist's, wer ist's?‘

Mit der Vollendung des Bilderschmuckes der Wände hat die Sorge Sixtus IV. und seiner unmittelbaren Nachfolger für die päpstliche Hauskapelle keineswegs ihren Abschluß gefunden. Unter Innocenz VIII. wurden die Fenster mit gemalten Glasscheiben verziert, und Antonazzo Romano hat die Türen am Hauptportale der Kapelle mit längst zugrunde gegangenen Gemälden geschmückt. Am Seitenausgange zur Sakristei, die Innocenz VIII. erbaute, bezeugt das Borgiawappen endlich die Tätigkeit Alexanders VI., unter dem die kirchlichen Feiern in der Sixtina zu ihrer glanzvollsten zeremoniellen Ausgestaltung geführt worden sind. Wurden doch damals alle hohen Feste, die wenigen ausgenommen, an denen sich der Papst öffentlich in St. Peter zeigte, in der Sixtina gefeiert. Allerheiligen und Allerseelen, die vier Adventssonntage und die Weihnachtsnacht führten den Papst und seinen Hof in dieser Kapelle zusammen, die Kerzenweihe am zweiten Februar und die Segnung der Palmen am Palmsonntag wurden hier begangen. Ja, alle die uralten, heiligen Gebräuche der stillen Woche haben sich jahrhundertelang in diesem Raume vollzogen. Am Gründonnerstag trug der Papst in feierlicher Prozession das Sakrament aus der großen Palastkapelle in die kleine und holte es von dort am Karfreitag zurück, nachdem die tiefernste Zeremonie der Anbetung des Kreuzes vollendet war. Dann sah man den halbdunklen Kapellenraum jeglichen Schmuckes beraubt, die Altarwand war mit mächtigem Vorhang bedeckt, und die schwermütig-klagenden Weisen der uralten Kreuzanbetungs-Gesänge tönten von der versteckten Sängertribüne herab.

Man muß die Sixtinische Kapelle einmal gesehen haben, wenn irgend ein Kultusakt den weiten, stillen Raum belebt, den das Geräusch des Tages nur von ferne berührt (Abb. 67). Wenn sich dann die Meßfeier der Wandlung nähert und die Chorknaben mit brennenden Kerzen am Altar knien, wenn der Papst vom Thron herabgestiegen ist und sich entblößten Hauptes am Faldistorium niedergelassen hat, wenn alle Kardinäle und Prälaten im weiten Umkreis auf die Knie gesunken sind, die Chorgesänge verstummen und endlich die Hostie am Hochaltar sich feierlich über dem Haupte des Priesters erhebt, dann ruht eine unbeschreiblich ernste Weihe über dem durch Kunst und Kultus zwiefach geheiligten Raume. Man meint, die Vergangenheit wäre noch einmal wieder Gegenwart geworden, und dieselben Gestalten, die so ernst und schweigend von den Wänden herniederschauen, hätten Leben gewonnen und knieten dort vor uns in den glänzenden Gewändern ihrer Zeit, deren Schnitt und Farbe die langen Jahrhunderte hindurch sich kaum verändert haben. Wie ein phantastisches Traumbild nimmt dieser seltsame Anblick unsere Sinne gefangen; eine Geisterwelt aus längst vergangenen Tagen, in die Gegenwart zurückgebannt, scheint den von Weihrauchnebeln umdüsterten Kapellenraum zu füllen, wo in der lautlosen Stille nur die Kerzen am Altar in unruhigem Lichte flackern. Da werden die Tage Sixtus' IV. vor unseren Augen lebendig wie nie zuvor, und wenn der Blick über dies einzigartig fesselnde Bild hinweg hinaufschweift zu den halb erloschenen Gemälden an den Wänden, da wird uns auf einmal der unauflösliche

Zusammenhang zwischen Kunst und Leben, zwischen Schein und Wirklichkeit in dieser Kapelle klar, und wir begreifen, warum die ganze Hofgesellschaft Sixtus' IV. in diesen Fresken auftreten mußte, warum die Bilder so reich sind an persönlichen Beziehungen zum Papste selbst und den merkwürdigsten Ereignissen seiner Regierung. Die kulturgeschichtliche Bedeutung des großartigsten Bilderkreises der Renaissance können wir vielleicht erst in einem solchen Augenblick ermessen, mögen wir die Schönheit der Erscheinung auch schon längst verstanden haben.



68. Wappen Innocenz VIII. Robbia-Arbeit. Appartamento Borgia.



Marmorfries aus dem Appartamento Borgia.

## Viertes Kapitel.

### Innocenz VIII. [1484—1492] und Alexander VI. [1492—1503].

Die Pilgerscharen, welche im Jubiläumsjahre 1500 von nah und fern so zahlreich nach Rom strömten, daß alle Bewohner des Erdkreises in einer einzigen Stadt versammelt zu sein schienen, mußten ihre Vorstellung von der Welt der Wunder, die sich ihnen auftat, und wäre sie noch so phantastisch gewesen, durch die Wirklichkeit übertroffen sehen. Zwar gaben die stolzen Hügel, die heiligen Ruinen, die Raffaels Freund Castiglione wenige Jahre später so ergreifend besungen hat, die hundert Jahre früher einen Brunellesco die Gegenwart vollständig vergessen ließen, der ewigen Roma noch immer das Gepräge; aber in wundersamstem Kontrast zu all den düsteren Zeugen einer schicksalsvollen Vergangenheit hatte sich mitten auf den Trümmern der alten Welt eine neue, glänzende Stadt erhoben, deren Herrlichkeit die Pilger an eine zweite Weltherrschaft Roms glauben machen mußte. Ein starkes Menschengeschlecht, das vom Leben Erlaubtes und Verbotenes mit gleicher Kühnheit forderte, das genießen wollte und zu genießen verstand, hatte sich, von Glück- und Ruhmessehnsucht getrieben, in der heiligen Stadt zusammengefunden, und am Hofe des Statthalters Christi auf Erden sah man die Pracht und die Sitten römischer Kaiser sich erneuern. Es schien, als müsse das alte Rom mit seinen ehrwürdigen Traditionen und all seinen glorreichen Denkmälern einer neuen Zeit zum Opfer fallen, deren Willenskräfte ungeschwächt, deren Bedürfnisse schrankenlos und deren phantastische Träume von Reichtum, Glanz und Schönheit durch keine Wirklichkeit übertroffen werden konnten.

Noch weideten die Rinderherden mitten in der Stadt auf dem Marsfelde und auf dem Forum Boarium, und die stolzen Trümmer der Kaiserpaläste auf dem Palatin hatten barbarische Hände wenig berührt. Die Siegessäulen Trajans und Marc Aurels, die Triumphbögen Constantins und des Septimius Severus, zahllose Ruinen von Tempeln und Thermen predigten noch in stummer, erschütternder Sprache den grausamen Wechsel der Zeiten, die Größe und den Verfall der stolzen Hauptstadt der Welt. Ja, die Humanisten träumten von einem neuen Reiche der alten Götter; die Dichter sangen unermüdlich den Preis jeder neuen Statue, die man dem Schoße der Erde entriß und um deren Besitz sich die Kirchenfürsten stritten; selbst die Phantasie der Architekten, Bildhauer und Maler, der Herolde

und Propheten der neuen Zeit füllte sich mit Bildern aus dem alten Rom, dessen Monumente sie alle, von Brunellesco und Giuliano da San Gallo bis auf Bramante und Michelangelo durchforscht, gezeichnet und nachgeahmt haben, dessen unvergleichlich stimmungsvolle Landschaft einem Pinturicchio zuerst die Aufgabe nahe legte, Eindrücke der Natur in der Kunst zu verkörpern.

Riesenhaft hoben sich über den armseligen Behausungen der römischen Bürger, den engen, schmutzigen Gassen, den verwitterten Türmen und den ungeselligen Burgen des Mittelalters die Paläste der neuen Papstgeschlechter empor; staunend blieben die Pilger vor dem Schlosse von San Marco und der eben erst vollendeten Cancelleria stehen, und man sagte ihnen, daß auf diesen Wunderbau der Kardinal Riario eine fabelhafte Summe verwandt habe, die er von Franceschetto Cibo, dem Sohne Innocenz' VIII., im Spiel gewonnen. Was mochten nur erst diese Fremdlinge beim Anblick St. Peters und des vatikanischen Palastes empfinden, welchen seit Nicolaus V. jeder Papst mit neuen Wundern geschmückt hatte? Wie ein gewaltiges Bollwerk beschützte die Engelsburg jenseits des Tibers den heiligen Bezirk, wo Petrus den Märtyrertod erlitten haben sollte; wie ein Riesendom, eine Festung und eine Stadt zugleich tat sich der Vatikan mit seinen Türmen und Zinnen und Säulenhallen vor den erstaunten Blicken der Pilger auf. Der Anblick der Kunstschätze drinnen im päpstlichen Palast, in der Sixtinischen Kapelle und in der Engelsburg, wo Pinturicchio eben seine Malereien beendet hatte, wurde ihren Augen wohl nicht gegönnt; aber durften sie nicht am Apostelgrabe beten, sahen sie nicht in St. Peter alle Herrlichkeit beisammen, die nur immer jedes Kunstvermögen im Laufe der langen Jahrhunderte hervorgebracht hatte? Die langen Reihen antiker Säulen gaben der fünfschiffigen Anlage den weiträumigen Charakter, die düster leuchtenden Mosaiken der Apsis und der Hochwände die eigentümliche Stimmung. Welch eine unsägliche Pracht von Mosaik und Marmor strahlte dem Eintretenden entgegen, wie unzählige Kapellen, Tabernakel und Grabdenkmäler füllten den geweihten Raum! Über dem Hochaltar erhob sich das Ciborium Sixtus' IV., der auch an das linke Seitenschiff die glänzende Chorkapelle angebaut hatte; in der über und über mit Mosaiken geschmückten Kapelle Johanns VII. zeigte man das Schweißtuch der h. Veronika, auf dem Altar Pius' II. sah man das Haupt des Apostels Andreas, und im Tabernakel Innocenz VIII. wurde die heilige Lanze bewahrt. Wie viele Erinnerungen an das erste Christentum, wie viele Schätze aus allen Ländern der Erde, aus jeder Periode der christlichen Zeitrechnung, wie viele Reliquien umschloß dieser ehrwürdige Tempel, dessen Atrium die Gräber ganzer Papstgenerationen füllten, wo man auch das Riesengrab eines deutschen Kaisers sah, welches der Porphyrdeckel vom Sarkophag eines römischen Imperators verschloß. Wenn dann der Papst sich zeigte, auf dem Haupte die dreifache Krone, die seine unvergleichliche Machtstellung auf Erden als geistlicher und weltlicher Fürst symbolisierte, und von seinem Hofstaat umringt, ganz in den goldschimmernden, weißseidenen Mantel gehüllt, segnend über der Menge dahinschwebte und endlich als Statthalter Christi am Altar über dem Apostelgrabe erschien, wo nur er allein die Messe feiern durfte, dann mochte der Fremdling, von Bewegung überwältigt, in die Knie sinken, und solch ein Anblick schien ihm durch die Mühsal der gefahrvollen Reise nicht zu teuer

erkauft. Aber wenn er endlich meinte, in Rom dem Himmel näher zu sein, als anderswo und seines gesicherten Seelenheiles sich zu freuen begann, dann verwirrten neue Eindrücke seine Sinne, die ihm so unbegreiflich waren, wie der Anblick dieser Stadt, deren Gegenwart ebenso gewaltig schien, wie ihre Vergangenheit. Festliche Aufzüge, Kriegsspiele und Stiergefechte von unerhörter Pracht belebten die Straßen und Plätze und störten den Frieden der melancholischen Trümmerwelt, wo sonst nur Dichter und Philosophen träumten, Schatzgräber umherstöberten und die Künstler nach vergessenen Baumotiven suchten. Der märchenhafte Glanz des Orients nahm damals selbst die Phantasie des gleichmütigen Römers gefangen, wenn Dschem, der Bruder des Großsultans, mit seinem Gefolge auf die Jagd zog, und er erzählte jedem, der es hören wollte, daß nun endlich die alte Prophezeiung zur Tat geworden sei, welche verhieß, daß der Fürst der Ungläubigen, der Todfeind



69. Grabmal Sixtus IV. von Antonio Pollajuolo. St. Peter.

der Christenheit, als Gefangener des Papstes in Rom erscheinen würde. Aber er wußte noch von anderen Dingen zu sagen. Und wenn der Pilger fragte, wer der vornehmste und ritterlichste unter all den Rittern sei, den jedermann mit Scheu und Ehrfurcht grüßte, dann nannte man ihm Cesare Borgia, den Sohn des Papstes, und wollte er den Namen der schönsten unter den Frauen wissen, ‚die da vast herlich und statlich prangete‘, so sagte man ihm, es sei Lucrezia, die allmächtige Tochter des Papstes. Wehe ihm, wenn er dann seine Ohren dem flüsternden Gerede nicht verschloß, das über die Sitten Alexanders IV., über das geheimnisvolle Ende des Herzogs von Gandia, über die Verbrechen Cesares und über die Heiraten Lucrezias die lästersüchtige Stadt erfüllte. Sonst mochte er wankend werden in seinem Väterglauben angesichts einer vollständig verweltlichten Kirche und eines Stellvertreters Gottes, der Sitte und Gesetz mit Füßen trat. Überstand er die Schrecknisse der Heimreise und war der Pest entronnen, die damals ganz Italien verheerte, dann berichtete er in der Heimat staunenden Zuhörern von den unerschöpflichen Wundern der ewigen Stadt, von den unerhörten Dingen, die dort täglich geschahen, und endlich vergaß er selber gar im Kampfe des täglichen Lebens,

was er gesehen und erlebt, und nur noch wie ein glänzendes Traumbild stieg das Bild der Peterssstadt in seiner Erinnerung empor, das seinen Geist verwirrte, das ihm den Atem raubte, an dessen Wirklichkeit er kaum noch zu glauben vermochte.

Alexander VI. und nicht Innocenz VIII. hat der Kunst des ausgehenden Quattrocento das Gepräge gegeben, aber auch der Genueserpapst aus dem Geschlechte der Cibo begünstigte, soweit es seine indifferente Natur gestattete, die zahlreichen Architekten, Bildhauer und Maler, welche, zum Teil noch von seinem Vorgänger gerufen, in Rom verweilten. Wurde doch überdies der wankelmütige Charakter des Papstes gänzlich von dem eisernen Willen des Giuliano della Rovere, des großen Beschützers der Künste und Wissenschaften beherrscht, der damals selbst den Umbrier Perugino in seinem Palaste bei SS. Apostoli beschäftigte. Aber gerade die großartigen Bauten, welche Innocenz VIII. im Vatikan aufführen ließ, die Palastfassade, welche auf den Petersplatz sah, und seine Lieblingsschöpfung, der Belvedere, welcher sich mitten in der Campagna auf einer Anhöhe nach dem Monte Mario zu erhob, sind heute zugrunde gegangen oder vollständig umgebaut. Jacopo da Pietrasanta wird als Architekt dieses reizend gelegenen, zinnengekrönten Lustschlosses genannt, dessen Name schon die unbeschreibliche Fernsicht andeutet, welche man von hier über die Campagna auf ihre edelgezogenen Hügellinien bis zum schroff emporsteigenden Soracte hin genießt. Über der Eingangspforte der Palazzina prangte das buntfarbige, von Engeln getragene Wappen des Papstes, das man heute im Saale der freien Künste im Appartamento Borgia erblickt, eine Robbiaarbeit (Abb. 68), wie auch jene Majolikafliesen, welche die Fußböden der Zimmer bedeckten. Andrea Mantegna und Pinturicchio haben das Belvedere mit Fresken geschmückt. Nur mit Mühe war es dem Kardinal Giuliano gelungen, den berühmten Meister von Mantua für einige Jahre seinem Beschützer, dem Francesco Gonzaga, abwendig zu machen. Aber Fürst und Künstler unterhielten eine rege Korrespondenz, und die Briefe Mantegnas an seinen Herrn geben uns unschätzbare Einblicke in das Leben und Treiben am römischen Hofe und in den Charakter des Papstes, der niemals Geld hatte, seine Maler zu bezahlen. Sie bezeichnen aber auch den Ernst und Eifer, mit welchem Mantegna an die neue, umfangreiche Arbeit ging, die seinen Namen in Rom für alle Zeiten unsterblich gemacht haben würde, wenn nicht barbarische Hände am Ausgang des vorigen Jahrhunderts die Privatkapelle Innocenz' VIII. und ihren köstlichen Freskenschmuck erbarmungslos zerstört hätten. ‚Um Eurer Herrlichkeit willen', schrieb Meister Andrea am 15. Juni 1489 an seinen fürstlichen Herrn, ‚bin ich vom Papst und seinem ganzen Hofe gern gesehen, aber irgend eine Belohnung habe ich bis heute noch nicht erhalten, und man hat mir kaum meine Auslagen ersetzt. Das Werk ist groß für einen Mann allein, der Ehre einlegen will, vor allem hier in Rom, wo so viele unterrichtete und treffliche Leute sind. Und wie beim Wettrennen der erste den Preis erhält, so werde ich ihn wohl als letzter erhalten, wenn es Gott gefällt.'

Im Jahre 1490 wurde endlich der Belvedere fertig, dessen Bau der Papst gleich nach seiner Thronbesteigung begonnen hatte, die Kapelle Mantegnas wurde Johannes dem Täufer feierlich geweiht und der Künstler mit geringem Lohn und vielen Lobeserhebungen nach Mantua entlassen.

Die ziemlich ausführlichen Beschreibungen der Kapelle vor ihrer Zerstörung lassen uns den Verlust eines der glorreichsten Denkmäler der römischen Renaissance nur noch schmerzlicher beklagen, aber sie geben uns wenigstens gegenständlich einen Begriff von dem Inhalte des Dargestellten. Im Tambour, der kleinen mit gemaltem Gitterwerk verzierten Kuppel des quadratischen Raumes sah man vielleicht in ganz ähnlicher perspektivischer Verkürzung, wie in der Camera degli Sposi in Mantua, fünfzehn Fruchtkränze tragende Putten; die vier Evangelisten schmückten die vier Lünetten, und darüber an der Decke schwebte das Wappen Innocenz VIII. Vier Rundfensterchen gliederten die vier Arkadenfelder über dem Gebälk, und hier erblickte man rechts und links je eine der Tugenden ‚von einer Grazie und Anmut, daß es nicht auszusprechen war‘. Den vier weltlichen und den drei geistlichen Kardinaltugenden hatte Mantegna nach eigenster Erfindung eine neue hinzugefügt, welche er launig die Diskretion nannte, in unverkennbarer Anspielung auf die Sparsamkeit des Papstes. ‚Male die Geduld daneben,‘ riet Innocenz VIII. dem Künstler, als dieser ihm mit großem Freimut die Bedeutung der Allegorie selbst erklärte.



70. Grabmal des Papstes Innocenz VIII. von Antonio Pollajuolo. St. Peter.

An der Fensterwand der Kapelle sah man, von Engeln getragen, nur die Dedikationsinschrift Innocenz' VIII.; gegenüber an der Altarwand war die Taufe Christi gemalt, um welche sich eine Schar erwartungsvoller Täuflinge in den mannigfaltigsten Stellungen und Bewegungen eingefunden hatte. Die Seitenwand über dem Hauptportal schmückte eine Santa Conversazione im Stile der Venezianer, und hier sah man Innocenz VIII. selbst, wie Sixtus IV. in der Sixtinischen Kapelle, zu den Füßen der Madonna knien, vom Apostelfürsten huldreich empfohlen. Der Eingangswand gegenüber setzte sich endlich in der Enthauptung und im Gastmahl des Herodes, welches man, in kleineren Ver-

hältnissen ausgeführt, im Hintergrunde erblickte, die Geschichte des Täufers fort, und hier hat Mantegna ein ganzes Heer römischer Soldaten angebracht, wie sie uns schon in den Emeritani in Padua im Martyrium des h. Jacobus begegnen. Mit solcher Sorgfalt und Liebe, so rühmt Vasari, waren Gewölbe und Wände dieser Kapelle ausgemalt, daß die Bilder eher Miniaturen als Freskogemälden glichen, und spätere Beschreibungen heben hervor, es sei unmöglich, sich die Schön-



71. Die Verkündigung von Filippino Lippi. S. Maria sopra Minerva.

heit und den Reichtum des ornamentalen Schmuckes dieser Kapelle vorzustellen, ohne sie gesehen zu haben.

Glücklicher als Mantegna, dessen ruhmreicher Name heute in Rom überhaupt nicht mehr genannt wird, ist Pinturicchio, Peruginos Gehilfe in der Sixtina, gewesen, obgleich auch seine damals im Belvedere entstandenen Malereien bis auf trümmerhafte Reste der Zerstörung anheimfielen. Aber wir begegnen den glänzenden Spuren dieses Künstlers, der unter Alexander VI. mehr als ein Jahrzehnt die Geschicke der römischen Malerei bestimmte, noch heute überall in den Kirchen und Palästen Roms. Es enthüllten gerade diese Fresken im Belvedere eine völlig

neue Seite im Kunstcharakter Pinturicchios, völlig neue Aufgaben waren in ihnen der Malerei überhaupt gestellt. Städte- und Landschaftsbilder hatte sich der Papst als Dekoration für eine seiner Loggien gewünscht; die feierliche Schönheit der römischen Natur, welche sich hier oben den freien Blicken darbot, wollte er auch durch die Kunst verkörpert sehen. Man sah Bilder von Rom, Florenz, Neapel, Mailand und Venedig nach Art der Flamländer als Landschaften behandelt, und alle Welt war entzückt. Aber ihre Schönheit rettete sie nicht vor Zerstörung, und heute erinnern nur noch stark übermalte Deckendekorationen und einige Lünettenbilder — Putten, welche Wappen und Embleme der Cibo emporhalten — im Statuensaale des Museo Pio-Clementino an Innocenz VIII. und seine Maler,



72. Ein Wunder des h. Thomas von Filippino Lippi. S. Maria sopra Minerva.

nachdem der architektonische Charakter des Belvedere, eine Festung nach außen, ein Tempelchen heiteren Lebensgenusses im Innern, schon unter Julius II. durch Bramantes großartige Bauten verloren gegangen ist.

Einen freigebigern Beschützer als Mantegna in Innocenz VIII., hat Filippino Lippi, der talentvolle Sohn Fra Filippos, in dem Kardinal von Neapel, Oliviero Caraffa, gefunden, in dessen Auftrage er gleichfalls am Schlusse der achtziger Jahre, von Lorenzo de' Medici aufs wärmste empfohlen, eine Kapelle im rechten Seitenschiff der Dominikanerkirche von S. Maria sopra Minerva ausgemalt hat.

Die oberitalienische, die toskanische und die umbrische Malerschule haben sich also in ihren tüchtigsten Vertretern, in Mantegna, Filippino, Perugino und Pinturicchio unter dem Pontifikat Innocenz VIII. in Rom berührt, während in der Skulptur die Lombarden das Feld behaupteten. Unter dem Einflusse Andrea Bregnos entstanden damals zahlreiche Grabmäler und Tabernakel, das reizende Ölschränkchen

Innocenz VIII. in Santi Quattro, der große Ciboaltar in S. Maria della Pace und das Tabernakel der h. Lanze, heute in den vatikanischen Grotten. Nur das Bronzedenkmal seines Oheims, das allerdings erst im Jahre 1493 vollendet wurde, hatte Giuliano della Rovere dem Florentiner Antonio Pollajuolo übertragen. Das Grabmal Sixtus IV. (Abb. 69, vgl. auch Titelbild) erhob sich einst auf hohem Marmorpostament mitten in der von ihm selbst erbauten, mit Fresken Peruginos geschmückten Chorkapelle von St. Peter, die in den päpstlichen Zeremonienbüchern eher als die Palastkapelle den Namen der Sixtina führt. Hier wurde mit anderen Rovere-Nepoten auch Julius II. begraben, und als man das Erzgrab Sixtus IV. beim Neubau der Basilica in der Sakramentskapelle gegenüber aufstellte, sind die Gebeine des Onkels und des Neffen, des willensstarken Sixtus und des gewaltigen Julius, hier in derselben Gruft beigesetzt worden. Kein Papstdenkmal in ganz St. Peter umschließt glorreichere Erinnerungen der Renaissancekultur als dies Roveregrab, kein Emblem ist vielsagender unter den berühmten Wappenschildern der stolzen Papstgeschlechter als das der Rovere, des Eichbaumes, unter dessen Schatten die Blumen und Früchte einer neuen Kultur so herrlich emporwucherten. Mit gleichem Recht wie in S. Chiara in Neapel König Robert, Petrarcas Freund und Beschützer, konnte auch Sixtus IV. in St. Peter in Rom die Künste und Wissenschaften an sein Grabmal bannen. Aber während der König barfuß in grober Franziskanerkutte auf seinem Sarge ruht, hat man den Papst in der ganzen Herrlichkeit seiner geistlichen Würde verewigt. Ja, eine gleiche Sorgfalt war vielleicht noch niemals auf die Wiedergabe der reichgestickten Meßgewänder verwandt worden wie von Antonio Pollajuolo, der selbst den Manipulus am linken Arm des Papstes nicht vergessen hatte und genau wußte, daß die drei Nadeln des Pallium auf der Brust, an der linken Schulter und am Rücken des Papstes befestigt werden. Die herb realistisch aufgefaßte Grabstatue mit dem scharf geschnittenen Porträtkopf wird durch die Majestät des Todes geadelt, die wie ein Glorienschein über dem Erzbilde des Franziskaner-Papstes schwebt. Sie ist überhaupt das Meisterstück an diesem Meisterwerk des florentinischen Goldschmiedes, Malers und Erzgießers, wie sich Pollajuolo nicht ohne Selbstgefühl in einer Inschrift über der Caritas bezeichnet hat.

Nur mühsam sind dagegen die freien Künste in die konkaven Felder des Unterbaues hineingezwängt, phantastische Frauengestalten in oft unmöglichen Stellungen, unter welchem vor allem die Musica durch die Andacht entzückt, mit welcher sie die Orgel spielt, während ein Engel den Blasebalg handhabt. Weil noch ein Platz zu vergeben, wurde den sieben herkömmlichen Allegorien noch eine achte, die ‚Prospectiva‘, hinzugefügt; bedeutungsvoller aber ist es, daß zu Häupten des Papstes Philosophie und Theologie als Königinnen aller Künste und Wissenschaften thronen, ein Gedanke, den niemand anders als Raffael in der Schule von Athen wieder aufgenommen hat, wenn über den Heroen alles Wissens und Könnens im Altertum Plato und Aristoteles auf der Plattform der Freitreppe erscheinen.

Hatte sich Pollajuolo die Allegorien der freien Künste als irdische Wesen in alltäglicher Beschäftigung gedacht, so hat er die Tugenden, mit Ausnahme der Caritas, der Welt entrückt. Sie thronen auf cherubimartigen Wolken mit ihren hergebrachten Symbolen zu beiden Seiten des Toten, links Glaube, Klugheit, Kraft,

rechts Hoffnung, Mäßigkeit und Gerechtigkeit, mit Ausnahme der letzteren alle in unruhig bewegter Haltung in faltenreiche Gewänder gehüllt.

Zwar mochte Simone Ghinis eherne Grabplatte Martins V. im Lateran der geheiligten Würde des Pontifex Maximus mehr entsprechen als Sixtus IV. Prunkdenkmal in St. Peter, und der Crucifixus, welcher wie ein Glaubensschild auf der Brust des Colonnapapstes ruht, mochte den Glauben und die Hoffnung eines Nachfolgers Christi besser charakterisieren als die Allegorie der sieben freien Künste am Roveregrabe. Aber gerade deshalb sind beide Papstgräber für den Geist ihrer Zeit



73. Verherrlichung der Lehre des h. Thomas von Aquino von Filippino Lippi. S. Maria sopra Minerva.

so besonders bezeichnend. Das siegesbewußte Ringen nach immer plastischerer Ausgestaltung der neuen Formgedanken, nach immer reicheren Ideenverbindungen und immer glänzenderen dekorativen Wirkungen spricht sich in diesen Monumenten aufs klarste aus und ist endlich für die Erzbildnerei im Denkmal Innocenz VIII. auf der letzten Entwickelungsstufe angelangt. Noch am Grabmal Pauls II. war die Statue des Verstorbenen von den figurenreichen Reliefdarstellungen, von einer ganzen Heiligenschar vollständig zurückgedrängt, im Monument Sixtus IV. macht sich vor allem die Persönlichkeit des Toten geltend, dem sich die Allegorien in bescheidenen Reliefbildern unterordnen. Ja, Papst Innocenz erscheint sogar zweimal, tot und lebendig, ausgestreckt auf einem Erzsarkophag und thronend in vollem Ornat, die Rechte segnend erhoben (Abb. 70), in der Linken die h. Lanzenspitze, ein Geschenk des vertriebenen Sohnes Mahomeds II., die noch heute unter den vier

heiligsten Reliquien der Petersbasilika bewahrt wird. Diese Grabstatue Pollajuolos ist dann endlich das verhängnisvolle Vorbild geworden für alle die Barockdenkmäler segnend-dräuender Päpste, die uns in St. Peter aus jeder Mauernische entgegenstarren.

* * *

Heimische Künstler begrüßten Filippino in der Minerva, doch sind ihre Werke heute zerstört. Über dem Hochaltar prangte ein Tafelbild Fra Angelicos, der auch in einer der Kapellen eine Verkündigung gemalt hatte. Fresken Ghirlandajos zierten die Grabkapelle der Tornabuoni, und noch jetzt ist hier das köstliche Marmormonument erhalten, das Mino da Fiesole für ein jung verstorbenes Mitglied dieser altflorentinischen Familie gearbeitet hat. In einem Brief an Filippo Strozzi, dessen Kapelle er später in S. Maria Novella in Florenz ausgemalt hat, berichtet Filippino selbst, wie wohl es ihm in Rom erging, und wie fürstlich der Aufwand war, den Kardinal Caraffa für seine Kapelle machte. ‚Ich habe hier wirklich einen guten Herrn gefunden,‘ schreibt er am 2. Mai 1489, ‚der mir so viele Freundlichkeiten erweist und mich so gut hält, daß ich um nichts in der Welt mir einen andern wählen würde. Meine Arbeit befriedigt ihn, und er gibt viel dafür aus, ohne an irgendwelche Ersparnis zu denken. Eben macht man den Marmoraltar, an dem allein schon die Arbeit gegen 250 Goldflorinen kosten wird. Die Kapelle könnte überhaupt nicht schöner sein und nicht reicher in ihrer Farbenwirkung. Das Paviment ist aus Porphyr und Serpentin in den zierlichsten Mustern gearbeitet, und eine reiche Marmorbrüstung schließt die Kapelle ab.‘

Das kleine Caraffaheiligtum ist uns im wesentlichen so erhalten, wie es Filippino geschildert hat; nur der finstere Reformpapst Paul IV., dessen Grabmal auch ein Teil der Malereien und das Grabmal des Stifters zum Opfer fallen mußte, erscheint wie ein unwillkommener Eindringling, der die liebenswürdige Harmonie dieser Renaissanceschöpfung stört. Die hohe Balustrade trägt noch den reinen Charakter der Frührenaissance, während die goldenen Ornamente des marmornen Altarrahmens sich in ihrem Formenreichtum der Hochrenaissance nähern. Die lustigen Putten endlich, welche hoch oben auf den Kapitälen der Pfeiler stehen, welche den Eingangsbogen der Kapelle tragen, zeigen aufs deutlichste den Stil Verrocchios und verraten uns damit die Werkstätte der ganzen Marmorarbeit, die kaum eine andere als eine florentinische gewesen sein kann.

Die Heiligen, denen die Kapelle geweiht ist, Maria und Thomas von Aquino, bestimmten natürlich die Wahl des Stoffes. Auf dem Altarbild sieht man zunächst die Verkündigung, an welcher der fromme Kardinal, von Thomas von Aquino empfohlen, in demütig knieender Haltung teilnimmt (Abb. 71); rechts und links erscheinen gleichmäßig verteilt die zwölf Apostel, mit wild bewegten Gebärden der Himmelskönigin nachschauend, welche von fackelschwingenden und musizierenden Engeln umdrängt, über dem Altar in seliger Verzückung zum Himmel emporschwebt. Die Gemälde der linken Kapellenwand wurden dem Grabmal des Caraffapapstes geopfert, reizende Poesien, wie Vasari sich ausdrückt, die Filippinos

fruchtbare Phantasie alle selbst erfunden hatte. Hier sah man in seltsamen Allegorien, die an Giottos Erfindungen in der Capella dell'Arena erinnern, den Glauben, welcher den Unglauben in Fesseln legt, die Hoffnung, welche die Verzweiflung unterjocht, und eine Reihe anderer Tugenden, welche das Laster, das ihnen entgegengesetzt ist, besiegt haben. Die Wand gegenüber wird durch reich ornamentierte Pilaster flankiert und durch ein antikes Gebälk zweigeteilt. Oben im Arkadenfelde wird eine Legende aus dem Leben des h. Thomas illustriert, unten wird in figurenreichem Bilde sein Sieg über alle Häretiker verherrlicht.



74. Begräbnis des h. Bernardin von Pinturicchio. S. Maria in Araceli.

In der ornamentalen Gliederung der viergeteilten Gewölbedecke hat Filippino seiner Dankbarkeit gegen Lorenzo de' Medici Ausdruck verliehen, von dem er dem Kardinal Caraffa so warm empfohlen war, daß dieser erklärte, er würde Filippino wählen, und wenn ihm die berühmtesten Maler des griechischen Altertums zur Verfügung ständen. Zwischen dem kunstvoll verschlungenen Geäst der Gewölbegurten erblickt man den edelsteingeschmückten Ring, die berühmte Imprese der Medici, die dem Auge so oft in den Stanzen Raffaels im Vatikan begegnet, und mit welcher das Gewand von Botticellis Pallas im Palazzo Pitti besäet ist. Die vier Sibyllen in den Gewölbefeldern, die Tiburtina, die Hellespontica, die Delphica und die Cumaea, gelten heute wohl mit Recht als Arbeiten des Raffaellino del Garbo, und haben am meisten durch Übermalung gelitten, aber auch die schlecht

beleuchtete Altarwand hat ihre ursprüngliche Farbenwirkung fast völlig eingebüßt. In der Verkündigung sind alle Farben besonders in den Gesichtern vollständig verwaschen, nur der charaktervolle Kopf des Stifterkardinals erfreut sich, dank seiner besonders sorgfältigen Technik, einer leidlichen Erhaltung. Wären die Seitenstücke rechts und links nicht so vollständig übermalt, so würde Filippino als Landschaftsmaler wahrscheinlich einem Pinturicchio den Rang streitig machen, und in den Aposteln würde man den tiefgehenden Einfluß des Melozzo da Forli feststellen können.

Besser erhalten und beleuchtet und vollständig originell in der Erfindung sind die zwei Fresken der rechten Wand, denen der reiche architektonische Hintergrund einen besonders festlichen Charakter verleiht. Oben links in einem kleinen Kapellenraume kniet St. Thomas, von lilientragenden Engeln begleitet, betend vor einem Crucifixus, der den Heiligen mit den Worten begrüßt: bene scripsisti de me, Thoma (Abb. 72). Ein Ordensbruder flieht entsetzt davon, während gegenüber schon ein Jüngling mit flatternden Haaren und unordentlich über die Schultern geworfenen Gewändern staunenden Zuhörern das Wunder verkündet. In der Mitte des Vordergrundes sieht man ein ähnliches Intermezzo, wie in der Bergpredigt Cosimo Rossellis: ein halbnacktes Putto wird von einem Pudel angegriffen und hat erschreckt sein Brot zu Boden fallen lassen. Diese Episode, auf welche sich das Auge des Beschauers unwillkürlich zuerst richtet, kündet sofort die Auffassung Filippinos an, dessen Gemälde in lauter Einzelheiten zerfällt, die der geschlossene architektonische Rahmen nur mühsam zusammenfügt. Die Nebenpersonen rechts drängen sich dem Auge stärker auf, als der Hauptvorgang links, weil sie größer gemalt sind, aber die perspektivische Behandlung wirkt nicht überzeugend. Jeder Mittelpunkt fehlt, und ein organischer Zusammenhang zwischen dem Wunder und seiner Verkündigung ist nicht vorhanden. Die Verzückung, welche sich in Mienen und Gebärden des h. Thomas ausspricht, streift schon an jene Übertreibung, die den Genuß der späteren Werke Filippinos beeinträchtigt, während die junge Frau im lang herabhängenden, weißen Schleiertuch mit dem Rosenkranz in der erhobenen Linken durch dieselbe sinnige Anmut entzückt wie die frühen Madonnenbilder des Meisters.



75. Porträt eines Buffalini von Pinturicchio.

Unendlich viel höher als Komposition steht das untere Fresko, welches Vasari die Disputation des Thomas von Aquino genannt hat (Abb. 73). Der lehrhafte

Stoff, der in Rom in der Luft lag und hier überdies in allen Einzelheiten vorgeschrieben gewesen zu sein scheint, ist aufs glücklichste in einer Versammlung gedankenvoller Charakterfiguren gleichsam überwunden worden. Warum sollten wir alle die Inschriften lesen, die auf zahllosen Tafeln und Büchern angebracht sind, alle die Namen der Abtrünnigen wissen, deren Lehren durch die Weisheit des ‚Doctor universalis' zunichte geworden sind? Man begnügt sich gern, im ganzen



76. Verherrlichung des h. Bernardin von Pinturicchio. S. Maria in Araceli.

die klare Komposition, die vornehme Farbenwirkung zu genießen und sich im einzelnen in die charaktervollen Köpfe im Vordergrunde und die reizenden Landschaftsbilder des Hintergrundes zu vertiefen. Entdecken wir doch links den alten Basilikenbau des Lateran mit der Statue Marc Aurels auf dem weiten Grasplatze, die Sixtus IV. dort hatte aufstellen lassen, blicken wir doch rechts weit hinaus in die römische Campagna, wo sich eine halbzerstörte Burg des Mittelalters erhebt und ein gewaltiges Felsgebilde aus blauer Ferne herüberwinkt. Aber als Allegorie im großen

Stile, als einzige Komposition, die in gewissem Sinne auf eine andere weltberühmte Disputa vorbereiten kann, erregt Filippinos Fresko doch auch gegenständlich ungewöhnliches Interesse.

Nun gibt es nichts, das uns Verständnis und Würdigung dieses Gemäldes schneller erschließen könnte, als ein Vergleich mit Francesco Trainis Altarbild in S. Catarina in Pisa, wo Thomas von Aquino in ganz ähnlicher Weise als Inbegriff aller himmlischen und irdischen Weisheit verherrlicht wird. Den Prozeß der Aufnahme alles Wissens, die Verarbeitung und die Mitteilung an andere hat der Trecentist unendlich viel naiver zum Ausdruck gebracht, als der Meister des ausgehenden Quattrocento. Die Übermittelung der Inspiration geschieht durch goldene Strahlen, die, von Christus ausgehend, direkt oder in den vier Evangelisten, Moses und Paulus sich brechend, im Kopfe des Heiligen mit der Philosophie des Plato und des Aristoteles zusammentreffen, die ihre Gedanken in gleicher Weise, durch Strahlen von unten heraufsenden. In seinen Schriften, die er aufgeschlagen im Schoße zeigt, hat der gelehrte Dominikaner ausgesprochen, was er gedacht, studiert und innerlich erlebt, sie erleuchten nun wieder die Menschheit zu seinen Füßen und vernichten die Lehre des Erzketzers Averroes, der unten ausgestreckt im Staube liegt.



77. Ludwig von Toulouse von Pinturicchio.

Ob Filippino Trainis Bild gekannt hat, wissen wir nicht, jedenfalls hat ihm aber der großartige Triumph des Thomas von Aquino in der spanischen Kapelle in Florenz vorgeschwebt, als er an die Komposition seines Freskobildes ging. Hier scharen sich die Heiligen des alten und neuen Bundes um den Thron des Völkerlehrers, die weltlichen und geistlichen Kardinaltugenden schweben, ihre Symbole emporhebend, in der Luft, und zu seinen Füßen sitzen, in ernste Gedanken versunken, die Ketzer Averroes, Arius und Sabellius. Filippino behielt die Grundgedanken bei. Er läßt links vom Heiligen, Theologie und Philosophie erscheinen, rechts sieht man Klugheit und Grammatica. Zu seinen Füßen windet sich in ohnmächtigem Zorn Averroes; der weißbärtige Riese links im Vordergrund ist Arius, der kurzgeschorene Alte rechts, der gedankenvoll zu Boden blickt, Sabellius. Andere Ketzer erscheinen links und rechts, deren Namen wenig bedeuten, aber unter den Porträtgestalten läßt sich wenigstens der Künstler selbst bestimmen. Sein vornehmer, geistvoller Kopf, den eine rote Kappe ziert, erscheint gleich hinter Arius und zeigt denselben träumerisch sinnenden Ausdruck, der uns im Porträt der

Brancaccikapelle in Florenz so eigentümlich fesselt. In seinen Porträtgestalten — man betrachte nur den würdigen Dominikaner ganz rechts in der Ecke — offenbart Filippino noch das edle Maß, die zarte Empfindung, die seinen Jugendwerken eigen sind, in den Idealtypen aber macht sich schon jetzt innerlich und äußerlich die fieberhafte Unruhe, die Hast und Übertreibung geltend, welche den Genuß seiner Fresken in der Strozzikapelle beeinträchtigen.

Zu derselben Zeit, als Kardinal Caraffa seine Kapelle in S. Maria sopra Minerva ausmalen ließ, restaurierte Marco Barbo die kleine Kirche Santa Balbina.



78. Die Auferstehung Christi von Pinturicchio. Appartamento Borgia.

Der Kardinal von S. Croce in Gerusalemme, Mendoza, ließ seine Titelkirche wiederherstellen und hier zur Erinnerung an die im Jahre 1492 wieder aufgefundene Kreuzesreliquie von einem umbrischen Meister die heute bis auf wenige Figuren in der linken Ecke völlig übermalte Legende des h. Kreuzes an der Halbwölbung der Apsis in Fresko ausführen. Schon früher hatte Pinturicchio die Kapelle der Buffalini in Araceli vollendet und hier die Wundertaten des Bernardino da Siena verherrlicht, des größten Schülers des h. Franz von Assisi. So konnten die alten Rivalen, Dominikaner und Franziskaner, sich rühmen, auch in Rom ihrem Orden und seinen größten Vertretern würdige Kultus- und Ruhmesstätten gegründet zu haben.

Wenn Pinturicchio seine wohlerhaltenen Malereien in der ersten Seitenkapelle rechts in Araceli wirklich, wie heute angenommen wird, gleich nach Vollendung der Sixtina gemalt hat, so begegnet uns hier der umbrische Künstler, der zehn Jahre später alle Maler in Rom in der Gunst Alexanders VI. überflügeln sollte, zum erstenmal als selbständiger Meister. Der volle Zauber einer Jugendarbeit, wo der Künstler noch so frisch gestaltet und auch das Nebensächliche eigenhändig malt, erfreut in den Fresken von Araceli. Wenn die Abendsonne durch das gotische Fensterlein dringt und ihre letzten Strahlen die Farbenpracht an den Wänden verklären, dann ruht eine unsagbar feierliche Stimmung über dem kleinen Heiligtum, und die freundlichen Gestalten Pinturicchios beleben sich mit einem wunderbaren Schein der Wirklichkeit. Oben in den vier Gewölbefeldern sieht man die vier Evangelisten, Idealtypen alter und junger Männer, welche lesen und schreiben, forschen, sinnen und schauen.



79. Porträt Alexanders VI. von Pinturicchio.

Auf dem schmalen Felde der Fensterwand zur Rechten ist das Wunder von Alverna dargestellt: kniend empfängt der h. Franziscus von dem Kruzifix in den Wolken die Nägelmale Christi, und in seinen Zügen lesen wir trotz aller Zerstörung noch deutlich den Ausdruck unaussprechlicher Verzückung. Ein Ordensbruder nimmt an der Vision teil, um sie vor den Menschen zu bezeugen, wie Josua den Moses auf den Berg Sinai begleitet, und im kleinen Fresko unter dem Fenster scheint ein Franziskaner erstaunten Zuhörern schon das große Wunder zu erzählen, dessen einfach innige Schilderung für den ganzen Freskenzyklus die Grundstimmung angibt.

Links vom Fenster empfängt Bernardin das Ordenskleid des h. Franz. Sein ganzer weltlicher Besitz an Kleidern, Büchern und Geräten liegt zerstreut am Boden, während er sich selbst nackt und bloß dem Dienste Gottes weiht.

Die Darstellung der Lünettenwand gegenüber ist nicht so sorgfältig gemalt und wenig übersichtlich komponiert. Rechts sehen wir Bernhardin, weltflüchtig, in heilige Lektüre vertieft, im Walde wandeln, dessen grünen Boden ein bunter Teppich von Frühlingsblumen deckt, während ein Wässerlein leise vom Felsen herabrieselt. Die guten Bürger von Siena haben sich in gemessener Entfernung aufgestellt und blicken mit scheuer Bewunderung auf den frommen Sohn ihrer Stadt, der nichts von ihrer Gegenwart merkt und seine jugendlichen Glieder wie ein zweiter Johannes der Täufer nur in ein flockiges Tierfell gehüllt hat.

Prächtige Gebäude begrenzen den freien Platz, auf welchem das Begräbnis Bernardins geschildert wird (Abb. 74). Zur Linken eine reiche Loggia, in der Mitte ein Kuppelbau wie in Peruginos Schlüsselübergabe; rechts endlich sieht man das Haus der Buffalini mit ihrem Wappen, dem Stierkopf über der Tür. Krüppel und Blinde, Ordensbrüder und eine neugierige Menge haben sich um den toten Heiligen geschart. Im Vordergrunde liegt das berühmte Bambino, die wunderwirkende Reliquie von Araceli, friedlich schlummernd auf der Erde, von links her naht sich der Stifter der Kapelle, ein würdiger Herr in weitärmeligem Mantel, dem ein Page das Schwert voranträgt (Abb. 75). Gegenüber sieht man seine Söhne, einen Jüngling und einen Knaben, denen die Freude aus den Augen leuchtet, in dieser Versammlung erscheinen zu dürfen. Kurz, ein farbenreiches Bild entwickelt sich vor unseren Augen, dessen friedliche Schönheit nur die Krüppel stören, deren häßliche Gebrechen schon Fra Angelico mit künstlerischem Takt zu verbergen gewußt hatte.



80. Schlafender Krieger von Pinturicchio.

Am 20. Mai 1444, an der Vigilie des Himmelfahrtstages, als die Brüder eben im Chor die Strophe des Magnificat sangen: Pater, manifestavi nomen tuum hominibus, war Bernardin in Aquila anf der Reise nach Neapel mit einem Lächeln auf den Lippen gestorben, und schon im Jahre 1450 wurde er von Nicolaus V. kanonisiert. Das große Fresko über dem Altar, welches den Charakter der ganzen Kapelle bestimmt, knüpft an die Tatsache an, denn Bernardin hält ein aufgeschlagenes Buch empor, auf dem dieselben Worte stehen, die seine Tätigkeit zusammenfassen, und über dem Heiligen erscheint in einer Engelsglorie der gen Himmel fahrende Erlöser (Abb. 76). Wie schwer verständlich ist Filippinos Glorie des Thomas von Aquino durch alle die Anspielungen, Allegorien und Bücherinschriften. Wie beglückend einfach wirkt dagegen die Verherrlichung des wandernden Volkspredigers mitten in der unbeschreiblich schönen Landschaft. Hebe deine Augen auf und bete an, das ist alles, was Pinturicchios Schöpfung uns zu sagen hat, dessen ruhige Schönheit uns allein beschäftigt, da die einzigen Handlungen — Bernardin, der einen Streit zwischen den Buffalini und den Baglioni schlichtet, Bernardin, der von der Kanzel herab dem Volke predigt — in kleinsten Verhältnissen ausgeführt, vollständig im Hintergrunde verschwinden.

Alle Welt kannte noch die milden, von Arbeit und Askese verzehrten Züge des größten Jüngers des h. Franz, so ist er weit individueller gebildet, als seine Begleiter Ludwig von Toulouse und Antonius von Padua, dessen heute noch er-

haltenes Bild schon Benozzo Gozzoli an eine der Kapellenwände von Araceli gemalt hatte. Antonius genießt strahlenden Auges den Anblick der Vision; mit der erhobenen Rechten lehrend und mahnend, den Jesusnamen verkündigend, ist Bernardin als Lehrer des Volkes geschildert, während der in priesterlichen Gewändern und aller Jugendschönheit prangende Bischof von Toulouse still, zufrieden und ganz versunken in einem heiligen Buche liest (Abb. 77).

Die sonnige Schönheit des Frühlings, der selige Friede eines Himmelfahrtstages schwebt über den grünen Tälern, den baumbesetzten Wiesengründen, den blauen Bergen und dem stillen See. Leise und klingend senkt sich der Engel Lob-



81. Saal der Heiligenleben. Appartamento Borgia.

gesang auf die schöne Welt herab; milde segnend, seine Wundenmale zeigend, schwebt der Gekreuzigte und nun Erhöhte, von Cherubim umringt, zum Himmel empor. Wie anders hatte kurz vorher Melozzo dasselbe Thema der Himmelfahrt behandelt, und doch wie berechtigt erscheint auch Pinturicchios feierlich andächtige Auffassung gegenüber jener von Seligkeit und Sehnsucht tief erregten Schöpfung des großen Meisters von Forli.

Um 1484 schon wird Pinturicchio die Buffalinikapelle vollendet haben; nun sehen wir ihn während der Regierungsjahre Innocenz VIII. abwechselnd im Dienst der Cibo und der Rovere tätig. Aber sowohl im Palast von SS. Apostoli — heute Palazzo Colonna —, wie im Palast des Domenico della Rovere an der Piazza Scossacavalli — heute Palazzo dei Penitenzieri — sind nur noch ganz geringe Reste von den Decken- und Wandmalereien des umbrischen Meisters übrig geblieben,

und die Grabkapelle, welche sich Lorenzo Cibo gleich nach seiner Kardinalskreierung in S. Maria del Popolo ausmalen ließ, ist völlig umgebaut worden. Andere Freskomalereien Pinturicchios, vor allem die Landschaften im Belvedere, teilten dasselbe Los, und so ist uns erst aus den Tagen Alexanders VI. ein Denkmal erhalten, welches von Pinturicchios Bedeutung als des größten Dekorationsmalers der Frührenaissance einen Begriff geben kann.



82. Madonnenbild von Pinturicchio. Appartamento Borgia.

Die Interessen Alexanders VI. waren weniger gemeinnütziger Art als die der Rovere, und seine Bauunternehmungen in Rom beschränkten sich fast ganz auf Befestigung und Verschönerung der Leostadt, auf Engelsburg und Vatikan. Antonio da San Gallo, der ältere, welcher nach Vasari in Gemeinschaft mit seinem Bruder Giuliano auch die kunstreich geschnitzte, ganz vergoldete Kassettendecke von S. Maria Maggiore ausgeführt haben soll, baute das Grabmal Hadrians zu einer Festung mit Mauern, Türmen, Vorwerken und Wassergräben um und stellte gleichzeitig den damals unbedeckten Korridor wieder her, der auch heute noch Engelsburg und

Vatikan verbindet. Damals wurde auch die zweite der beiden Straßen angelegt, welche die Engelsbrücke fortsetzen und auf den Petersplatz münden und Via Alexandrina (heute Borgo nuovo) genannt, wie die erste Via Sistina (heute Borgo St. Angelo) hieß nach ihrem Erbauer, dem Roverepapst. So erhielt das Straßennetz der päpstlichen Residenz den modernen Charakter, und noch jetzt verraten einige der alten Paläste, wie Giraud Torlonia oder der Palast der Penitenzieri, den Glanz dieses schmutzigen Stadtviertels, welches einst die prunkende Hofhaltung so vieler Prälaten und Kardinäle belebte. Auf dem Petersplatz schmückte Alexander VI. den Brunnen Innocenz' VIII. mit vier mächtigen vergoldeten Bronzestieren und vollendete die schon von Pius II. begonnene Kanzel der Segenspendung. Beide Werke fielen dem großen Neubau zum Opfer, und nur noch einige Stierwappen an der Engelsburg und an dem halbverfallenen Korridor rufen uns heute auf dem Wege zum Vatikan die Tage Alexanders VI. ins Gedächtnis zurück, welche uns dann in den Borgiagemächern im päpstlichen Palast greifbar vor die Augen treten.

Das obere Stockwerk im alten Palast Nicolaus' V., das Raffael später mit seinen Fresken schmückte, hat Cesare Borgia während der ganzen Regierungszeit seines Vaters bewohnt, der seine eigenen Gemächer im unteren Stockwerk über der Bibliothek Sixtus' IV. herrichten ließ. Ein damals erst erbauter, zinnengekrönter Turm vergrößerte und befestigte die Wohnung des Papstes, dem vielleicht das böse Gewissen riet, Festungswerke anzulegen, wo immer er seine Hütten aufschlug. Kein Sonnenstrahl dringt in diese hochgewölbten, düsteren Gemächer, aber in den festen Mauern mochte der verhaßte Borgia einer ungefährdeten Existenz sich erfreuen. Allerdings empfahl sich das ‚Appartamento Borgia', wie man es heute nennt, auch durch seine bequeme Lage zum Wohnsitz des Palastherrn, dem von hier aus die lange Flucht der Zermonienräume am leichtesten zugänglich war; lagern sich doch alle diese Prunkgemächer wie im Halbkreis um den Schauplatz des intimsten Privatlebens der Päpste, den kein Mensch betreten konnte, ohne durch eine lange Flucht von Vorzimmern seinen Weg gefunden zu haben.

Auch die Sixtinische Kapelle, in welche den Papst fast wöchentlich die Gottesdienste riefen, auf deren Beobachtung er so großes Gewicht legte, liegt in demselben Stockwerk wie die ganze Flucht der großen und kleinen Säle, deren jeder mit einem besonderen Namen eine besondere Bestimmung vereinigte. Das Appartamento Borgia, dessen ganze Zimmerreihe auf den stillen Hof des Belvedere blickt, schließt nach Westen der Saal der Päpste ab. Dieser verband ursprünglich durch eine heute unsichtbar gewordene Tür die Privatgemächer des Papstes mit den Prunkräumen.

Hier trat Alexander zunächst in die kleine Camera dell' Udienza, wo er außergewöhnliche Audienzen erteilte und mit erlesenen Ratgebern wichtige Dinge beriet. In der Camera del Papagallo daneben, die ihren Namen wahrscheinlich nach den Wandmalereien führte, empfing der Papst die kirchlichen Gewänder und begab sich dann in den Saal der Paramente, wo sich die Kardinäle umgekleidet hatten und ihn erwarteten. Dann ordnete sich der feierliche Zug in den einst getrennten, heute verbundenen Räumen der Sala Ducale, wo den herzoglichen Gesandten Gehör erteilt zu werden pflegte und begab sich durch die Sala Regia, wo die Gesandten der Könige warteten, in die Sixtinische Kapelle, in welcher sich

endlich das aus weltlichem und geistlichem Prunk wunderbar zusammengefügte Bild in seiner ganzen Herrlichkeit entfaltete.

Unzählige Male hat Johannes Burchard, der deutsche Zermonienmeister Alexanders VI., Audienzen, Konsistorien und Prozessionen beschrieben, die diese Räume belebten, welche sich wie eine Ringmauer um die geheimen Gemächer des Papstes lagerten. Aber in diese letzteren, in die glänzende Zimmerflucht, wo sich das tägliche Leben der Borgia abspielte, wo ihre Ruhmespläne geschmiedet und ihre Verbrechen ersonnen wurden, hat das Späherauge des wackeren Mannes nur selten einzudringen vermocht. Erst als Alexander VI. gestorben



83. Besuch des h. Antonius bei Paulus Eremita von Pinturicchio.

war, öffneten sich diese Türen der brutalen Gewalt, und Don Micheletto, Cesare Borgias Henkersknecht, drang hinein, im Auftrage seines schwer erkrankten Herrn zu rauben, was zu rauben war. Welch ein Abschluß dieses furchtbaren Dramas in der langen, wechselvollen Papstgeschichte! Noch ruhte die Leiche Alexanders im Sterbezimmer neben dem Gemach der sieben freien Künste, noch gebot die Majestät des Todes, den Verwünschungen zu schweigen, dem Haß und der Habgier innezuhalten. Da drang dies entsetzliche Gezücht von Dieben und Mördern, das in der Schule Cesares jedes Verbrechen gelernt hatte, in die verlassenen Räume ein, und die Geheimgemächer Alexanders VI., wurden auf einmal der Schauplatz brutaler Verwüstung. Nur die Teppiche an den Wänden und die Kissen auf dem Boden, schreibt der Chronist, ließen sie zurück, aber in der Hast des Zusammen-



84. Das Martyrium des h. Sebastian von Pinturicchio.

raffens entging den Räubern doch der päpstliche Schatz, der im Gemach der freien Künste in einer Ebenholzkiste unter einem grünen Teppich verborgen war.

Es war gegen Ende des Jahres 1492, als Pinturicchio seine Malereien begann, die er mit Hilfe zahlreicher Schüler und Handwerker schon im Jahre 1495 vollenden konnte. Es handelte sich im Palast Nicolaus' V. nur um die Ausmalung von drei Gemächern; denn der Saal der Päpste, dessen Kassettendecke schon im Jahre 1500 zusammenbrach und erst unter Leo X. von Perino del Vaga und Giovanni da Udine mit Stuckwerk und Grotesken verziert wurde, ist damals wahrscheinlich unverändert geblieben. Dagegen galt es, in der Torre Borgia Wände und Wölbungen mit Grotesken und Dekorationen in Chiaroscuro auszuschmücken. Was könnte die Phantasie mehr erregen, als eine Wanderung durch diese Papstgemächer des Quattrocento, wo könnten wir lebendigere Aufschlüsse erhalten über Geschmack und Sitten ihrer Bewohner, als hier, wo Pinturicchio nicht nur die Ideen, welche jene seltsame Epoche beherrschten, in seinen Fresken verkörpert hat, sondern auch die handelnden Personen einführte, den Papst selbst, seine Kinder, seinen Hof und endlich die fürstlichen Flüchtlinge, den herrischen Despoten von Morea und den grausamen Türkenprinzen Dschem?



85. Der h. Sebastian von Pinturicchio.

Schon der architektonische Charakter dieser düsteren Räume, deren geradlinig fortlaufende Flucht schmale, in Marmor eingefaßte Türen verbinden, ist höchst eigentümlich und gewinnt durch die Unregelmäßigkeit der Anlage einen malerischen Reiz. Die Wände der einzelnen Gemächer laufen niemals parallel, und ihre heute wieder nach alten Mustern mit Majolikafliesen bedeckten Fußböden liegen niemals auf demselben Niveau. Man schreitet vielmehr vom Saal der Päpste aus in die folgenden Zimmer immer eine Stufe hinab bis an die Turmgemächer, zu denen wiederum eine schmale Marmortreppe hinaufführt. Die einige Meter starke Mauern sind durch riesige, aber wenig zahlreiche Fensteröffnungen durchbrochen, in deren geräumigen Nischen man sich, auf heute noch erhaltenen Marmorsitzen von der übrigen Gesellschaft abgesondert, zu vertraulichen Gesprächen niederlassen konnte.

Der Saal der Päpste, in den man zuerst aus den Loggien Bramantes tritt, trägt in seiner reichen Teppichdekoration, die vorzüglich zu den leichten Stuckwerken des Giovanni da Udine und den heiteren Planetenmalereien des Perino

del Vaga an der Decke stimmt, einen besonders festlichen Charakter. Die ursprüngliche Bestimmung dieses Saales, in dem Alexander, seine Vorgänger und Nachfolger Bankette feierten und auch wohl kirchliche Zeremonien, wie die Weihe der Agnus Dei, vollzogen, kommt in der verständnisvollen, vor wenigen Jahren vollendeten Restauration aufs klarste zum Ausdruck. Aber erst im Saale der Kirchenfeste, in den man durch eine schmale, mit dem Wappen Nicolaus V. verzierte Marmorpforte schreitet, fühlen wir uns ganz in die Vergangenheit versetzt. Die schwüle Luft der Borgiaepoche weht uns an, und in der düsteren Pracht der Malereien am Gewölbe und an den Wänden meinen wir deutlich die Geschmacksrichtung des Papstes selbst und seiner Künstler zu erkennen.

Ein breiter Gurt gliedert das Zwillingsgewölbe; Medaillons mit Propheten, deren Weissagung sich jedesmal auf die Darstellung an der Wand darunter bezieht,




86. Alexander VI. Marmorrelief im Appartamento Borgia.

schmücken die einzelnen Felder; Wappen und Impresen der Borgia, in Goldfarben auf dunkelblauem Grunde ausgeführt, geben die ornamentalen Muster. Das Wappen der Borgia und Doms, eines verwandten spanischen Geschlechtes, schwebt in der Mitte, rechts und links schließen sich die Gewölbekappen in einer runden Scheibe zusammen, wo zwei korrespondierende Felder mit flammenförmigen Streifen, die beiden anderen mit langzackigen Kronen geschmückt sind, alles Embleme der Borgia. Der Stier, die Zackenkrone und die Flammenzungen, das sind die Elemente, aus denen sich die Deckendekoration nicht nur dieses Raumes, sondern auch des folgenden zusammensetzt, so zwanglos jedoch und glücklich komponiert, daß man meint, Pinturicchio habe alles das in freier Schaffenslust erfunden. Er hat sich übrigens selbst in diesem Gemach nicht allzusehr bemüht, nur der Entwurf des Ganzen und die Farbenkomposition darf ihm zugeschrieben werden, die malerische Ausführung dagegen hat er sich überhaupt nur bei einigen Porträtgestalten vorbehalten. Als eine Verherrlichung der Kirchenfeste wird man die Darstellung an den Hochwänden vielleicht am besten bezeichnen, welche ein reicher Marmorfries von den unteren Wandflächen trennt; diese sind mit Goldarabesken auf grünem Grunde und




87. Disputation der h. Catarina von Pinturicchio.

gemalten Konsolen verziert, auf denen die Gold- und Juwelenschätze des päpstlichen Hauses prangen. Es fehlen nur die kostbaren Teppiche, die Möbel und Geräte, die einst die jetzt so kahlen Räume füllten, und doch ist die Stimmung des Ganzen glanzvoll und düster zugleich, und die Schatten der stolzen Gestalten, die hier die Sorgen und Genüsse ihrer wechselvollen Existenz durchlebt haben, scheinen wieder vor unseren Augen lebendig zu werden.

Das Studium im einzelnen muß allerdings die Bewunderung herabstimmen, denn die Wandfresken, fast alle von derselben, ziemlich ungeschickten Schülerhand flüchtig al secco gemalt, haben durch die Abblätterung der Farben schwer gelitten. Die oft wiederholten Schilderungen der Verkündigung Mariae, der Geburt des Kindes und der Anbetung der Könige sind in der andächtigen, der umbrischen Schule eigentümlichen Weise behandelt und mit kluger Absicht überall in der Landschaft ganz gleichmäßig durchgeführt, um eine einheitliche Farbenwirkung zu erzielen. Erst die Auferstehung Christi, in welcher nur der Auferstandene vollständig übermalt ist, erregt durch die kniende Papstfigur tieferes Interesse (Abb. 78). Hier hat Pinturicchio selbst Hand angelegt und in solider Freskotechnik das Bildnis Alexanders VI. gemalt, welcher, ganz in das weiße, gold- und perlenschimmernde Pluviale gehüllt, der Auferstehung Christi mit so unerschütterlicher Würde beiwohnt, wie etwa einem der täglich in seiner Kapelle sich wiederholenden Meßopfer (Abb. 79). Auch die drei jugendlichen Wächter (Abb. 80) sind von derselben Hand in derselben Technik ausgeführt, und vielleicht ist der mittelste von ihnen, der die Farben der Borgia, blau und rot trägt und aus dem Bilde herausschaut, niemand anders als Cesare Borgia selbst. In der Himmelfahrt Christi und in der Ausgießung des h. Geistes, in denen sich die andächtige Stimmung fortsetzt, ist der Madonna jedesmal ein Ehrenplatz gegönnt, aber erst in der Himmelfahrt Mariä, die den Zyklus schließt, scheint die Phantasie des Schülers sich langsam zu erwärmen, und im Porträt des unbekannten Kardinals erkennt man Technik und Kunst des Meisters wieder.

Die Gesichtspunkte, welche für die Auswahl der Legendenschilderungen im Saale der Heiligenleben (Abb. 81) maßgebend gewesen sind, lassen sich heute nicht mehr nachweisen, und ebensowenig kennen wir den Borgiahymnus eines Hofpoeten, welcher den Isis- und Osirisdarstellungen an der Decke zugrunde gelegen haben muß. Hier oben in den acht Feldern des Zwillingsgewölbes hat ein anderer Schüler Pinturicchios sehr anmutig und naiv den altägyptischen Mythus nacherzählt und die segensreiche Herrschaft des Osiris, seine Vermählung mit der Isis, seine grausame Ermordung durch den Bruder Typhon und endlich das Wunder seiner Verwandlung verherrlicht. Langsam und würdevoll schreitet der Stier aus dem Pyramidengrab hervor, anbetungsvoll neigt sich vor ihm die erstaunte Menge; wer hätte diese Huldigung des Borgiageschlechtes und ihrer Verdienste um die Menschheit nicht verstehen wollen? Die größere Sorgfalt, welche Pinturicchio gerade auf die Ausschmückung dieses Zimmers verwandt hat, spricht sich nicht nur in dem reichen figürlichen Schmuck der Wölbung aus; hat doch der Meister die Heiligenlegenden an den Hochwänden fast alle selbst gemalt, ist doch die Marmorarbeit des breiten Frieses so reich und köstlich wie nirgends sonst. Aber auch das Rundbild der

Madonna (Abb. 82), deren hinreißende Anmut die lästersüchtigen Römer die Legende erfinden ließ, Pinturicchio habe hier die schöne Giulia Farnese porträtiert, ist ein besonders strahlendes Juwel im Zimmer der Heiligenleben, dessen untere Wände heute die kunstvoll eingelegte Spalliera aus der alten Bibliothek Sixtus IV. ziert.

Ein ganzes Heer von Heiligen, Antonius Abbas und Paulus Eremita, die Madonna selbst und der h. Sebastian, Susanna, Barbara und Catarina sind zum Schutze dieses merkwürdigen Raumes angerufen worden, und man möchte meinen, es habe in diesen Legendenschilderungen, die ohne weiteres unter einem heidnischen



88. Die h. Catarina von Pinturicchio.

Mythus angebracht sind, jedes Glied der Borgiafamilie seinem besonderen Schutzheiligen eine Huldigung darbringen wollen. Im Besuch des h. Antonius bei Paulus Eremita hat Pinturicchio seine ganze Kunst als Landschaftsmaler glänzen lassen, und die malerische Ausführung ist überdies von miniaturartiger Feinheit (Abb. 83). Die beiden wackeren Greise haben sich vor der Felsenhöhle des Eremiten zur Mahlzeit niedergelassen. Jeder hatte die Ehre des Brotbrechens abgelehnt, so reißen sie gleichzeitig das Gebäck auseinander, das der davonflatternde Rabe eben gebracht hat. Rechts hinter den andächtigen Begleitern ist das Eremitenglöcklein an einem unbehauenen Baumstamme aufgehängt, links nahen sich drei gehörnte Teufelinnen mit Geierkrallen und Fledermausflügeln, den ahnungslosen Heiligen zu versuchen. Die Verkündung Mariä an derselben Wand, welche überreich ist an anmutigen

Erfindungen im einzelnen, fällt gegenständlich aus dem Zyklus der Heiligenlegenden heraus. Sollte sich eine typologische Beziehung zur h. Susanne gegenüber nachweisen lassen? Jedenfalls bemerkt man, daß die einzige Darstellung aus dem alten Testament der einzigen Schilderung aus dem neuen gegenüber gestellt ist, wie in gleicher Weise die beiden römischen Heiligen Cäcilia und Sebastian in Beziehung zueinander gebracht sind.

Der unglückliche Platz über dem Fenster, wohin kein Lichtstrahl dringt, hat von jeher die Würdigung des Martyriums des h. Sebastian beeinträchtigt (Abb. 84), welches als Komposition und Landschaftsgemälde die berühmte Disputation der



89. Saal der sieben freien Künste.

h. Catarina weit übertrifft. Mancherlei fremdartige Einflüsse, Signorellis Charakter, Sodomas Empfindung, verbinden sich hier mit der umbrischen Anmut zu einem tiefbeseelten Ganzen. Welch eine Melancholie in der ruinenreichen Campagnalandschaft, welch ein edler, in träumerische Schwermut sich verklärender Schmerz im Antlitz des Heiligen (Abb. 85), wieviel jugendliche Anmut in den geübten, von einem Türken kommandierten Bogenschützen!

Der Überfall der h. Susanna durch die beiden Alten ist mit entzückender Zartheit geschildert, aber in den Räumen eines solchen Papstes, dessen Reliefporträt man in zierlichem Marmormedaillon gleich darunter sieht (Abb. 86), erscheint das Bild fast wie eine Ironie. Der riesige Brunnen in dem von einer Rosenhecke eingefaßten, durch zahlloses Getier belebten Gärtchen ist vielleicht eine Nachbildung

der vielbewunderten Fontäne Innocenz VIII. auf dem alten Petersplatz, die Alexander VI. später mit vier vergoldeten Stieren schmücken ließ.

Die Flucht der h. Barbara daneben läßt uns kälter. In der Mitte ein mächtiger, mit goldenem Stuckwerk verzierter Turm, links die fliehende Heilige, rechts der suchende Vater, von zwei Rittern gefolgt — das ist alles, aber im Hintergrunde setzt sich die Erzählung in kleineren Verhältnissen fort.

Mag auch das Martyrium des h. Sebastian in seiner ernsten, geschlossenen Stimmung, in seiner klaren Komposition allen Fresken des Appartamento Borgia überlegen sein, in der figurenreichen Disputation der h. Catarina, welche die ganze Hochwand gegenüber dem Fenster einnimmt, spricht sich doch der Kunstcharakter



90. Kopf der Arithmetica von Pinturicchio.

Pinturicchios am schärfsten aus; seine Schwächen und Tugenden treten hier ohne weiteres zutage (Abb. 87). Die Komposition könnte kaum zerrissener sein, und der Constantinsbogen in der Mitte mit dem Stier als Bekrönung und der huldigenden Inschrift „dem Friedenshüter“ hält auch äußerlich die zerstreuten Massen nur mühsam zusammen. Daß es sich in dieser festlichen Versammlung um ernste Dinge handeln könne, will uns wenig einleuchten; wir meinen vielmehr, eine Gesellschaft vornehmer, genußfroher Menschen habe sich zu fröhlicher Maskerade auf dem grünen Wiesenplan versammelt. Aber diese farbenprächtige Schilderung der Sitten und Trachten einer glänzenden Kulturepoche ist einmal Wirklichkeit gewesen, und diese stolzen Gestalten sind nicht alle der Phantasie eines Künstlers entsprungen. Sie haben gelitten, genossen und gelebt wie wir, aber vierhundert Jahre sind vorübergegangen, seit sie ihre glänzende Rolle auf der Weltbühne gespielt, seit all

die phantastisch-märchenhafte Pracht die Augen der wundergewöhnten Römer entzückte.

Die Königstochter selbst, das einzige weibliche Wesen unter so vielen Männern, bezaubert vor allem durch ihre unschuldsvolle Schönheit und den Freimut, mit dem sie vor den Weisen und Mächtigen der Erde ihr Evangelium verkündet, und unsere Bewunderung wird zur tiefen Teilnahme, wenn wir hören, daß dies holde Wesen Lucrezia Borgias Züge trägt (Abb. 88). Im Eifer der Rede ist ihr der purpurne Mantel von der Schulter herabgesunken, im blauen Kleide — es sind die Wappenfarben der Borgia — steht sie vor uns, und die Flut der goldenen Haare fällt aufgelöst weit über den Gürtel herab. ‚Ihr ganzes Wesen atmet lachende



91. Musica von Pinturicchio.

Heiterkeit', so hat ein Zeitgenosse die Tochter Alexanders VI. charakterisiert, so hat sie auch Pinturicchio als heilige Catarina geschildert. Die Weisen, welche eifrig bemüht scheinen, aus ihren Folianten den Kinderglauben der Heiligen zu widerlegen, sind ziemlich charakterlose Idealgestalten, wie sie der umbrische Meister oft wiederholt hat, aber links um den mitten auf grünem Plan improvisierten Thron des jungen Königs haben sich die Zeitgenossen Lucrezias geschart, und rechts gegenüber hat eben ein vornehmer türkischer Reiter auf schneeweißem Pferde Halt gemacht. Zahlreiche Trabanten mit Pferden und Hunden begleiten in buntem Gedränge den hohen Herrn, der jagend hier vorüberstreifte, erstaunt beim Anblick dieses seltsamen Schauspiels innehielt, und dessen Augen nun gebannt auf dem schönen Königskinde ruhen. Der Reitersmann ist niemand anders als Dschem, das Ebenbild seines fürstlichen Vaters Mohammed II., der flüchtige Bruder des nicht minder gefürchteten Großtürken Bajazet, der in freier Jagd so

gern den Druck einer glänzenden Gefangenschaft zu vergessen suchte, der, wie Mantegna seinem Herrn nach Mantua berichtete, 20000 Ellen Leinwand auf dem Kopfe trug und durch seine barbarischen Sitten die Römer abstieß und ergötzte. Gegenüber im Vordergrunde neben dem Throne, in packendem Kontrast zu dem Türkenprinzen, tritt ein anderer königlicher Flüchtling auf, Andrea Paleologo, der Despot von Morea, der Enkel des unglücklichen letzten Kaisers von Byzanz, dem der Anblick all dieser türkischen Pracht tödlichen Haß in der Seele erregen mußte. Der Despot, über dessen souveräne Ansprüche die päpstlichen Zeremonienmeister oft



92. Sala del credo. Appartamento Borgia.

zu klagen hatten, erscheint in malerischem griechischen Nationalkostüm und blickt so finster wie der unbekannte Türke, der neben Lucrezia auf der anderen Seite des Thrones erscheint. Ganz links in der Ecke endlich, in einem Gewirr von Porträt- und Idealgestalten, entdeckt man, das Winkelmaß in der erhobenen Linken, eine breite Goldkette über der Brust, den Architekten der Torre Borgia, vielleicht einer der San Gallo, und neben ihm, bescheiden im Hintergrunde, wird der jugendliche Kopf Pinturicchios sichtbar, der, wie der Blick des Auges erkennen läßt, sein Selbstporträt nach dem Spiegel gemalt hat.

Wenn wir nach der Entwicklung der Groteske (die ihren Namen von antiken Wandmalereien in neu ausgegrabenen Ruinen, den sogenannten Grotten, erhielt) Beginn und Fortgang der Arbeit im Appartamento Borgia zeitlich bestimmen dürfen, so hat Pinturicchio seine Arbeit im Saale der freien Künste begonnen.

Hier ist die Pilasterdekoration noch ganz wie in der Sixtinischen Kapelle in Chiaroscuro auf gelbem Grunde ausgeführt, die reizlosen Muster des Opus Alexandrinum sind einfach auf die unteren Wandflächen übertragen (Abb. 89). Im Saale der Heiligenleben dagegen und in dem der Kirchenfeste drängen sich schon neue Elemente in die alte Dekorationsweise ein, und in der buntfarbigen Pilasterornamentik der Torre Borgia begrüßen wir, wenn auch nur in geringen Fragmenten, den vollständigen Sieg der Groteske, welcher später Raffael in seinen Loggiamalereien den höchsten Triumph bereitet hat.

Das Gemach der sieben freien Künste trägt seinen Namen von den Malereien der Hochwände, die, durch Heraufrücken des Marmorfrieses alle um ein gutes Stück verkürzt, überdies noch zum Teil durch Restaurationen völlig zerstört sind. Eine schmale, heute vermauerte und mit den Resten der alten Majolikafußböden geschmückte Türöffnung führte einst in Alexanders VI. Schlafgemach nebenan, und das Gemach der freien Künste, wo der Papst auch seine Schätze aufbewahrte, hat ihm wahrscheinlich als Arbeitszimmer gedient. Nirgends äußert sich Pinturicchios glückliche Gabe, inhaltlich verschiedenes äußerlich zu einem stimmungsvollen Ganzen zu verbinden, überzeugender als hier, wo sich ein blauer Himmel und ein goldener Sternenglanz über einer einzigen Landschaft zu wölben scheint, in der sich nebeneinander die Thronsessel der allegorischen Frauen erheben. Ja, im Bogenfelde der Fensterwand gegenüber, wo Rhetorica und Geometria thronen und zwischen beiden Lünetten drei Engel das Borgiawappen emporhalten, hat er sogar das blaue Feld des letzteren in ein grünes umgewandelt, nur um die einheitliche Farbenwirkung nicht zu stören. Arithmetik (Abb. 90) und Musik sind wohl die schönsten unter diesen Allegorien; Astrologie, Grammatik und Dialektik wurden vollständig übermalt. Auf die oberste Thronstufe der Rhetorik links in der Ecke, der vornehmsten unter diesen Frauengestalten, hat Pinturicchio seinen Namen geschrieben, aber selbst hier scheint sich seine Arbeit nicht auf die Ausführung der alten und jungen Verehrer erstreckt zu haben, welche den Herrschersitz der hehren Frau umstehen. Vielleicht war der Schüler, der ihm half, Antonio da Viterbo, der in seinen beglaubigten Werken in Orvieto und Corneto vollständig unter dem Einfluß Pinturicchios steht, mit dem er vielleicht zuerst im Appartamento Borgia zusammengearbeitet hat. Nur als Pinturicchio die Musica (Abb. 91) zu malen begann, zu welcher jeder echte Renaissancekünstler ein Verhältnis hatte, erwärmte sich seine Phantasie, und er hielt sich die Gesellen fern. Die trockene Allegorie wurde unter seinen Händen zu einem reizenden Konzert, in welchem die Musik die Melodien spielt, Harfen- und Guitarrenklänge einfallen, Jünglinge und Greise im Chor singen, und Tubalcain, der mythische Erfinder des melodischen Wohlklanges, das Ganze mit klingenden, taktbestimmenden Hammerschlägen begleitet.

Hat Pinturicchio schon im Zimmer der freien Künste wenig eigenhändige Arbeit aufgewandt, so läßt er uns in den Gemächern der Torre Borgia fast völlig im Stich, und wir wissen nicht einmal, ob er die Zeichnungen für die Deckendekoration geliefert hat, deren vergoldetes Stuckwerk nach Vasari Pietro Torrigiani ausführte. Nur im ersten Turmgemach (Abb. 92), in den reizenden grotesken Fragmenten des Fensters, das auf den Hof des Portoncin di Ferro geht, erkennt man deutlich

des Meisters Hand, während die zwölf Propheten und Apostelpaare oben in den Lünetten wohl mit Unrecht einem Meister Piero d'Andrea aus Volterra zugeschrieben werden. Wahrscheinlich hat der erst jetzt wieder beachtete Piermatteo d'Amelia, dem wir die umbrischen Malereien in der Galerie der Statuen zuschreiben dürfen, auch als Gehilfe Pinturicchios die Lünetten in der Sala del Credo gemalt.

Noch handwerksmäßiger sind die Sibyllen und Propheten und die Planeten-

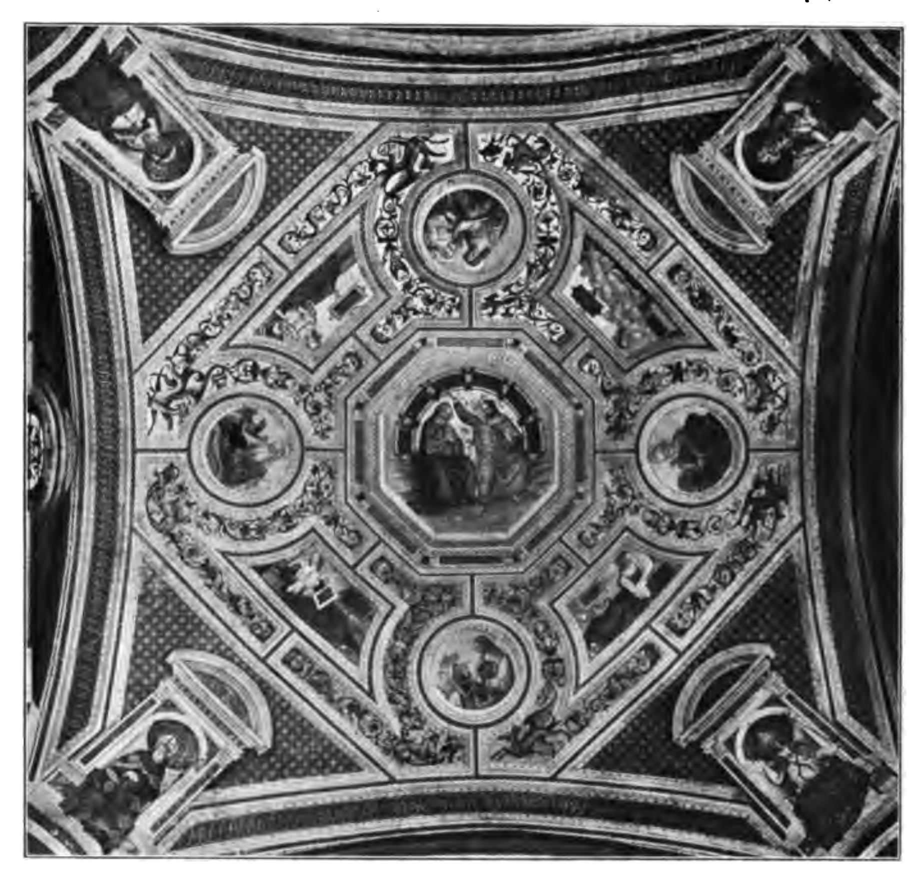


93. Die Geburt Christi von Pinturicchio. S. Maria del Popolo.

bilder im zweiten Zimmer ausgeführt, wo, wie im ersten, die ganze Wanddekoration zugrunde ging, während die reiche, sehr schadhafte Stuckdecke nach den alten Mustern wieder hergestellt werden konnte. In diese Gemächer soll Alphons von Aragon, der Gemahl Lucrezias, nach dem ersten Mordanfall gebracht worden sein, um ihn durch die Nähe des Papstes vor Cesares Händer zu schützen; doch wurde er trotzdem hier von den Henkern des fürchterlichen Borgia erdrosselt, der selbst als Gefangener in diesen Turm zurückgebracht wurde, welcher noch heute „Torre Borgia" genannt wird. Ja, Sigismondo de Conti bezeichnet es als einen Akt göttlicher Gerechtigkeit,

daß Julius II. dem Valentino dasselbe Zimmer als Gefängnis anwies, das er mit dem Blute des neapolitanischen Prinzen befleckt hatte. Hier mochte der Schatten des Ermordeten die Einsamkeit des entsetzlichen Mannes bedrängen, auf dessen Haupt sich das Verderben düster herniedersenkte.

Am 1. Dezember 1495 wurde Pinturicchio durch Landbesitz in der Nähe von Perugia für seine dreijährige Arbeit im Vatikan entschädigt, und die Kriegswirren, welche nach dem Einzuge Karls VIII. in Rom den Papst und seinen Hof in Atem



94. Deckenmalerei im Chor von S. Maria del Popolo von Pinturicchio.

hielten, mögen ihn schon früher aus der ewigen Stadt vertrieben haben. Er hat damals in Perugia und Orvieto neue Aufträge angenommen, aber in den Jahren 1497 und 1498 begegnet er uns aufs neue in voller Tätigkeit im Dienste Alexanders VI., ein Turmgemach und einige andere Zimmer im Obergeschoß der Engelsburg ausmalend. Ein historischer Gemäldezyklus, wie die Renaissancekunst kaum einen zweiten geschaffen hat, ist mit diesen Fresken zugrunde gegangen, denn der Papst hatte gewünscht, von Pinturicchios Hand seine zweifelhaften Erfolge über den französischen König verherrlicht zu sehen und hier dem Künstler die ganze glänzende Hofgesellschaft zu porträtieren befohlen, vor allem Papst und König selbst, Lucrezia und ihren Bruder Cesare Borgia, den Herzog von Gandia, und viele

andere hervorragende Leute jener Zeit. So sah man in diesem Turm, der heute vom Erdboden verschwunden ist, die Begegnung der beiden Herrscher dargestellt, ferner die Obedienzleistung Karls VIII., die Verleihung des Purpurs an zwei französische Kardinäle, die Papstmesse in St. Peter, die Prozession nach St. Paolo und endlich die Abreise des fremden Monarchen, den Cesare Borgia und der Türkenprinz Dschem als Geiseln begleiten mußten. Gegenüber solchem Verluste will der Untergang all der Grotesken, mit denen Pinturicchio ‚unzählige Gemächer' der



95. Tempietto bei S. Pietro in Montorio von Bramante.

Engelsburg ausmalte, wenig bedeuten, aber auch hier empfinden wir schmerzlich, daß das Verbindungsglied zwischen den ersten Anfängen der neuen Dekorationsweise im Appartamento Borgia und ihrer vollendeten Durchführung in den Loggien Raffaels unwiederbringlich verlorengegangen ist.

Auch während der letzten Regierungsjahre Alexanders VI., ja selbst noch im Anfang unter Julius II. hat die umbrische Malerschule in der ewigen Stadt das Feld behauptet. Allerdings war Perugino, der im Jahre 1491 in Rom das zartsinnige Präsepe gemalt hatte, welches sich heute in der Villa Albani befindet, im Herbst des folgenden Jahres nach Florenz gegangen, um erst im Jahre 1508 nach Rom zurückzukehren; aber Pinturicchio hat sich trotz der glänzenden Aufträge, die

seiner in Umbrien und Siena harrten, auch in Rom die Gunst seiner alten Gönner zu erhalten gewußt. Im Dienste der Rovere, jener Todfeinde der Borgia, deren Glücksstern sich unter Julius II. zu neuem, unerhörtem Glanze erhob, hat er die letzten Jahre seiner, durch auswärtige Arbeiten oft unterbrochenen, römischen Tätigkeit verbracht und zusammen mit seinen Schülern Chor und Kapellen im Ruhmestempel des Geschlechts, in S. Maria del Popolo, ausgemalt.

Schon im Februar des Jahres 1478 war Christoforo della Rovere in der ersten Kapelle rechts vom Eingang beigesetzt worden, und sein Bruder Domenico, der Kardinal von S. Clemente, ließ ihm von Mina da Fiesole und Andrea Bregno ein prächtiges Grabmal errichten und bestimmte die Kapelle für sich selbst zur Ruhestätte. Aber die Malereien wurden, wenn wir nach dem reichen Groteskenschmuck urteilen dürfen, erst später ausgeführt und entstanden wahrscheinlich, nachdem Pinturicchio die Fresken in der Engelsburg vollendet hatte. Das kleine Heiligtum ist dem Hieronymus geweiht, dessen Lebensgeschichte in kleinen Verhältnissen von Schülerhänden oben in den Lünetten geschildert worden ist, der auch in stillem Gebet an der Anbetung des Kindes teilnimmt, die der Meister selbst über dem Altar in Fresko ausgeführt hat (Abb. 93). Dies Lieblingsthema der umbrischen Schule ist in derselben ruhig-andächtigen Stimmung geschildert worden, wie von Perugino im Triptychon der Villa Albani, aber welch ein Frühlingszauber ruht über der grünen Gebirgslandschaft, wo fern am Horizont, hinter duftig blauen Bergen, der erste Glanz des Morgens sichtbar wird! Joseph, der bei Perugino wie die anderen anbetend auf die Kniee gesunken ist, schläft hier in süßer Ruhe an einen Baumstamm angelehnt, und das Kind, welches bei dem älteren Meister so stillvergnügt am Boden liegt, strebt bei dem jüngeren mit Händen und Füßen zur Mutter empor.

Schülerhände haben auch die Groteskenmalereien, die thronende Madonna und die Himmelfahrt Mariä, in der Kapelle des Girolamo Basso della Rovere ausgeführt, deren Entstehungszeit durch das Papstwappen der Rovere an der Wölbung in die Regierungszeit Julius' II. hinaufgerückt wird. Der Neffe Sixtus' IV. wurde ja nicht müde, die Lieblingskirche seines Oheims mit Werken der Skulptur und Malerei zu schmücken, nachdem er schon im Jahre 1504 durch Bramante Querschiff und Chor der Kirche hatte umbauen und erweitern lassen. Ein Toskaner und ein Umbrier, Andrea Sansovino und Pinturicchio, teilten sich in die Aufgabe, die neue Chorkapelle auszuschmücken, dem Franzosen, Wilhelm von Marseille, wurde die Malerei der Fenster übertragen, wo zwischen Schilderungen aus dem Marienleben Wappen und Namenszug Julius' II. sichtbar werden. Im Jahre 1505 hat Ascanio Sforza in Rom sein schicksalsvolles Dasein beschlossen; zwei Jahre darauf starb Girolamo Basso della Rovere, und diesen beiden Kardinälen errichtete Andrea Sansovino im Auftrage des Roverepapstes jene prächtigen, von Vasari in ihrem künstlerischen Werte aber doch überschätzten Denkmäler, die zuerst den Sieg der Hochrenaissance in der römischen Skulptur verkünden und in der Grabarchitektur völlig neue Probleme lösen. Oben an der flachen Decke hat Pinturicchio seine Fresken ausgeführt, Miniaturmalereien von unaussprechlicher Anmut, ein farbenprächtiger Teppich, der sich aus lauter Einzelmotiven zu ruhig schöner

Harmonie zusammenfügt (Abb. 94). Mit derselben Sorgfalt, mit welcher St. Lucas im hellroten Mantel da oben sein Madonnenbildchen malt, hat der umbrische Künstler dies Wunder in Farben geschaffen, dessen Grundtöne rot, blau, gold und grün, die Mäntel der Kirchenväter angeben, welche Säulen und Träger der ganzen Komposition sind. Im kleinen Chorbau von S. Maria del Popolo, der allein in dieser Kirche noch seinen Charakter treu bewahrt hat, stehen wir schon an der Schwelle einer neuen Zeit; unverhohlen sprechen sich in Bramantes Architektur, in Sansovinos Plastik die Ideale der Hochrenaissance aus.



96. Pietà von Michelangelo. St. Peter.

Schon hatte sich ja in der Architektur die große Wandlung vollzogen; im Säulenhofe der Cancelleria, welche der Kardinal von San Giorgio seit 1496 bewohnte, und vor Bramantes eben vollendetem Tempietto auf der Höhe von S. Pietro in Montorio (Abb. 95) erkennt man, daß die Träume der Frührenaissance zur Tat geworden waren. Und wer in St. Peter die Pietà (Abb. 96) betrachtete, welche ein junger Florentiner wenige Jahre früher für das Grab eines französischen Prälaten gemeißelt hatte, der mußte meinen, die Kunst habe die Natur überwunden, und auf die Frage, was der in seinen Mannesjahren leisten würde, der in seiner Jugend solche Taten vollbrachte, mußte er die Antwort schuldig bleiben.

Bereits die Zeitgenossen Michelangelos haben die Pietà besungen, welche die Gedanken und Empfindungen Savonarolas in ihrer ganzen Reinheit und Tiefe

zum Ausdruck bringt, und sich wie eine rührende Bitte, wie eine ergreifende Predigt, an Alexander VI. und seine verderbte Kurie richtete. Die menschlichen Beziehungen, die Savonarola immer wieder im Verhältnis Mariä zu ihrem Sohne betonte, hat Michelangelo, dessen Seele noch ganz von den Predigten des Dominikaners erfüllt war, als er im Juni 1496 in Rom erschien, in diesem Marmorbilde in ewig unerreichbarer Sprache geschildert. Das Todesweh der Mutter äußert sich ahnungsvoll in der Bewegung der Linken, in den verschleierten Zügen des jugendlich schönen Angesichts; die Liebe des Sohnes ist so rührend in dem Faltenstück angedeutet, das sich ihm zwischen die Finger der schlaff herabhängenden Rechten geschoben hat. Was mag nur Michelangelo empfunden haben, als ihn aus dem toten Marmor auf einmal der lebendige Odem dieses Bildwerkes angeweht hat, als diese strahlende Verkörperung seiner tiefsten Gedanken sich immer herrlicher aus der gestaltlosen Masse herausrang? Er bewegte vielleicht die letzten Liebesbetätigungen zwischen Mutter und Sohn in seiner Seele, wie sie ‚der Prophet‘ geschildert hatte: den herzzerreißenden Abschied und die Bitte Mariä, mit ihrem Sohne sterben zu dürfen, die segnende Liebe des in den Tod gehenden Erlösers, welcher der Mutter den Heilszweck seines Leidens erklärte, die Fassung Mariä unter dem Kreuz, wo man sie sah ‚fröhlich und traurig zugleich und ganz versunken in das Geheimnis der großen Barmherzigkeit Gottes‘.

Das war der Anfang Michelangelos in Rom; wie glorreich sollte der Fortgang sein und wie erhaben das Ende!



97. Borgia-Wappen aus der Sixtinischen Kapelle.

98. Ornamentales Motiv aus Michelangelos Sixtinadecke.

# Fünftes Kapitel.

## Julius II. (1503—1513.)

Als der junge Augustinermönch Martin Luther, zum erstenmal von den Abhängen des Monte Mario herab die Herrlichkeit Roms erblickte, wo damals eben Raffael und Michelangelo im Vatikan ihre unsterblichen Fresken malten, sank er von Dank- und Glücksgefühl überwältigt in die Knie, und, die Hände ausbreitend ‚gegen den Hochaltar seiner jugendlichen Träume‘, brach er in die Worte aus: ‚Sei mir gegrüßt, du heiliges Rom!‘ Wenn fromme Pilger in folgenden Jahrhunderten über den flachen Höhenzügen der grünen Campagna höher und höher die leichtschwebende Linie der Peterskuppel sich erheben sahen, wurden sie von gleicher Empfindung überwältigt, und dieselben Gefühle bewegen uns auch heute noch, wenn wir zum ersten oder letzten Male das Wahrzeichen der ewigen Stadt am Horizonte grüßen, die gewaltige Kuppel Michelangelos, welche sich über dem Häusermeer der Hügelstadt so einsam und so stolz erhebt.

Und doch hat nicht die Renaissance, sondern der Barockstil den Charakter des modernen Rom bestimmt. Der Petersplatz selbst, die monumentalen Kirchenfassaden von Gesù, von San Giovanni in Laterano, von S. Maria Maggiore, von San Luigi dei Francesi sind ebenso glänzende Erzeugnisse des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts wie alle die riesigen Paläste und die zahllosen Wasseranlagen und Fontänen. Barock ist meist auch das Innere der alten Basiliken und der prunkvollen Neubauten, und fromme Gemüter klagen mit Recht, es gäbe unter den vielen Hundert Kirchen der Priesterstadt auch nicht eine, wo sich ein Christ so andächtig gestimmt fühle wie in den ehrwürdigen Kathedralen von Florenz, Siena, Orvieto, Pisa oder gar wie in der Grabeskirche des h. Franz zu Assisi.

Ebenso tragen auch in der Profanarchitektur bei flüchtiger Betrachtung die meisten Städte Italiens ein weit altertümlicheres Gepräge, als das neue Rom, wo wir verlassene Höfe und entlegene Gassen aufsuchen müssen, um seinen intimen Charakter kennen zu lernen, der auch hier noch in den meisten Fällen durch Umbauten entstellt ist. Aber welch eine träumerische Stille ruht über diesen halbverfallenen Fürstensitzen und aufgehobenen Klöstern, wo in den weiten, grasbewachsenen Höfen die Brunnen melancholisch plätschern und die elendeste Armut eine Zufluchtsstätte gefunden hat. Wie weit zurück liegen die Tage, als Kardinal Riario in der Cancelleria seine herrliche Antikensammlung bewundern ließ und auch Michelangelo hier sein Gutachten abgeben mußte. Heute wandern wir ein-

sam unter dem zweistöckigen Säulengange des geräumigen Hofes, der kühner komponiert und vornehmer in den Verhältnissen ist als alle anderen Palasthöfe Roms. Wenige Romfahrer besuchen noch den verwahrlosten Palast an der Piazza Scossacavalli, wo Domenico della Rovere einst der Künstlerschar Roms eine Freistätte gewährte, und wo jetzt ein vermauerter Arkadenumgang ein verwildertes Orangenwäldchen umschließt und das Wasser im sogenannten Bramantebrunnen längst versiegt ist. Im schmutzigen Hofe des halbmittelalterlichen Schlosses, welches Stefano Nardini, der Kardinal von Mailand, sich gebaut, trocknet man die Wäsche, und das Kloster von S. Maria della Pace, welches Bramante im Auf-



99. Die Sixtinische Kapelle.

trage des Olivero Caraffa, des Gönners Filippinos, so eigenartig entwarf, hat durch Übertünchung der Säulen und Wände seinen Charakter verloren.

Ein einzigartiges Bild der römischen Hochrenaissancearchitektur in ihrer höchsten Vollendung würde heute der Vatikan mit seiner Umgebung bieten, wären die Pläne Julius II., die ebenso großartig, aber weniger phantastisch waren als die Baugedanken Nicolaus V., zur Ausführung gelangt. Am 18. April 1506, am Sonntage nach Ostern, fand die Grundsteinlegung des ersten Kuppelpfeilers des neuen Chorbaues von St. Peter statt, und man sah den Papst von den Fundamenten herab der Menge feierlich seinen Segen erteilen. Ein Jahr darauf weihte der Erzbischof von Tarent die Basen der drei anderen Pfeiler, die Bramante noch alle vier selbst emporgeführt und durch Arkadenbögen verbunden hat. So war der

Grundplan festgestellt, über welchem sich die Kuppel Michelangelos erheben sollte. Der Grundriß eines griechischen Kreuzes allerdings, wie ihn Bramante geplant und Michelangelo bestätigt hatte, wurde in späteren Jahrhunderten dem traditionellen lateinischen Kreuz geopfert, und damit wurde die Wirkung der Kuppel vernichtet, welche, über vier gleich langen Kreuzesarmen schwebend und den Riesenbau beherrschend dem Auge ihre unvergleichliche Herrlichkeit offenbart haben würde.

Die Madonna della Consolazione in Todi, welche sich so malerisch in völlig isolierter Lage auf einem Bergrücken vor der Stadt erhebt, gibt uns heute den klarsten Begriff von dem ursprünglichen Plane von St. Peter, von der unbeschreiblichen Wirkung aus der Nähe wie aus der Ferne, die sich der größte Architekt der Renaissance von diesem neuen Himmelsgewölbe über dem Apostelgrabe versprechen durfte. Maderna und Bernini, denen die Vollendung St. Peters und die Anlage des Platzes zufiel, haben nicht nur die Pläne Bramantes und



100. Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies.

Michelangelos zerstört; ihren Bauten mußten auch ein Teil des vatikanischen Palastes selbst und die zahlreichen Kardinalswohnungen geopfert werden, die sich um die Papstburg scharten. Dagegen ist nur der Außenbau des Hauses Raffaels verändert worden, welches mit dem riesigen, niemals über die Grundmauern hinausgeführten Tribunalpalast der Via Giulia über Bramantes Behandlung der Profanarchitektur die wichtigsten Aufschlüsse gegeben hätte. Allerdings erstreckte sich die Tätigkeit des rastlosen Architekten von Urbino auch auf den vatikanischen Palast. Ja, wie die Grabeskirche des Apostelfürsten, nach seinen Plänen durchgeführt, der herrlichste Tempel geworden wäre, der jemals einer Gottheit geweiht worden ist, so hätte kein Fürst der Erde jemals eine würdigere Residenz bewohnt als Julius II., hätte er sein eigenes Leben und das seines Architekten um fünfzig Jahre verlängern können. Aber nur an den Loggien des Damasushofes, dessen oberstes Stockwerk Raffael später hinzugefügt und ausgemalt hat, wurden Bramantes Absichten zur Tat; der wundervolle Plan, durch eine Verbindung des Palastes Nicolaus V. mit dem Lustschloß Innocenz VIII. dem gewaltigen Häuserkomplex im Vatikan die

klarste Komposition und die edelsten Verhältnisse zu geben, wurde niemals in Bramantes Sinn vollendet, und heute ist die ganze Anlage durch die Zwischenbauten der vatikanischen Bibliothek und des Braccio Nuovo zerstört.

Von einem Fenster des Appartamento Borgia aus wird es uns am leichtesten gelingen, die Absichten Bramantes zu erraten, den Grundplan seiner wunderbar klar komponierten Schöpfung zu verstehen. Die mehr als vierhundert Schritt entfernt gelegene Villa Innocenz VIII. faßte er als Zielpunkt ins Auge und baute sie völlig um, indem er die Fassade auf den Palast Nicolaus' V. richtete und in der Mitte gleichsam als Chorabschluß jene Riesennische erfand, welche noch heute über alle Dächer der Zwischenbauten emporragt. Parallel laufende Loggien, deren Säulen-



101. Kopf der Eva.



102. Adam und Eva.

ordnung nach dem Marcellustheater kopiert waren, sollten Palast und Belvedere verbinden, aber nicht einmal mehr den rechten Korridor hat Bramante ganz vollendet gesehen.

Das ansteigende Terrain des Riesenhofes, den erst Pius V. auch an der linken Seite durch einen lang hinauflaufenden Palastflügel begrenzt hat, wurde dann aufs glücklichste zu einer Teilung des Planes benutzt, der sich terrassenförmig vom Palast zur Villa emporhob.

Der sogenannte Hof des Belvedere, auf den wir heute vom Appartamento Borgia aus direkt herabsehen, diente als Theater für Schaustellungen und Turniere; zum Giardino della Pigna, ebendort, wo heute die Bibliothek die Aussicht versperrt, führte eine bequeme und glänzende Treppenanlage empor, und hier oben hatte sich der greise Papst ein kleines Paradies geschaffen, wo er die wenigen Mußestunden seines vielbewegten Daseins verbrachte. Francesco Albertini, welcher die Wunder-

dinge Roms in den Tagen Julius II. gesehen und beschrieben hat, widmet den Herrlichkeiten des ‚Belvidere' ein besonderes Kapitel, und Vasari tut uns kund, daß man in Rom der Ansicht war, etwas Schöneres sei seit den Tagen der Antike nicht erfunden und ausgeführt worden. Die Apollostatue, welche er schon als Kardinal erworben hatte, und den Laokoon, welcher eben erst im Januar 1506 dem Schoße der Erde entrissen worden war, ließ Julius II. hier oben mit anderen Antiken in seinem Antiquarium aufstellen, wo in den Gärten die Vögel sangen, die Brunnen plätscherten und eine Inschrift über dem Eingange allen Alltagsmenschen den Zutritt versagte.



103. Erschaffung Evas.

Das Heldenzeitalter der Renaissance war angebrochen; ihr größter Architekt, Bramante, ihr größter Bildhauer, Michelangelo, ihr größter Maler, Raffael, haben sich einer nach dem anderen in den Dienst des gewaltigen Papstes gestellt, der es wagte, an den geheiligten Bau von St. Peter die zerstörende Hand zu legen, der im vatikanischen Palast fast alles das geschaffen hat, was wir heute dort bewundern, der weiter nichts im Kopfe zu haben schien, als Riesenpläne wie über dem alten Rom ein neues zu errichten sei, und dessen kurze, zehnjährige Regierungszeit doch von inneren und äußeren Kämpfen aller Art erfüllt gewesen ist. Wie gewaltig auch Julius II. Verdienste um das endliche Aufblühen der Renaissancekunst gewesen sein mögen, wie hoch auch das Verständnis und die Förderung anzuschlagen sind, die er dem Dreigestirn an seinem Hofe entgegenbrachte, er selbst betrachtete die Festigung des Kirchenstaates, die Vertreibung der Fremdlinge aus Italien, die

Sicherung der geistlichen Machtstellung des Papsttums als die höchsten Aufgaben seiner Regierung, denen er nachstrebte mit dem Einsetzen seiner ganzen Persönlichkeit und deren endliche Verwirklichung er als höchsten Triumph seines Lebens empfand. Stand Bramante auch noch so hoch in der Gunst des Papstes, daß dieser auf alle seine Pläne einging und den genußfrohen Mann mit Reichtümern überschüttete, hat Julius II. auch dem Genius Raffaels die höchste Bewunderung entgegengebracht, ein tiefes, persönliches Verhältnis verband ihn doch nur mit dem dritten seiner Künstler, den er als Bildhauer nach Rom berief und als Maler an die Decke der Sixtinischen Kapelle fesselte. Michelangelo war ebenso gewalttätig, stolz und aufbrausend in seinem Wesen, ebenso groß angelegt in seinem Charakter wie der Papst, vor dem er nur die Eigenschaft voraus hatte, daß die Erfahrungen einer harten Jugend ihn langsam gelehrt hatten, seiner Leidenschaften Herr zu sein. Und doch kam es schon nach Jahresfrist zu einem völligen Bruch zwischen Papst und



104. Erschaffung Adams.

Künstler. Anfangs war Julius II. von dem Entwurf des eigenen Grabmals entzückt gewesen, das nach den Worten Vasaris durch seine majestätische Schönheit und den Reichtum seiner Ornamente und Skulpturen jedes römische Kaisergrab übertroffen haben würde, und als Michelangelo mit riesigen Marmorblöcken aus Carrara zurückgekehrt war und seine Werkstatt auf dem Petersplatze aufgeschlagen hatte, kam Se. Heiligkeit auf einer Hängebrücke oft unbemerkt zu ihm herüber und plauderte mit ihm ‚wie mit einem Bruder'. Dann aber nahm Bramante, der Grund hatte, Michelangelos wachsenden Einfluß zu fürchten, die Phantasie des Papstes durch seine gigantischen Baupläne gefangen, politische Sorgen kamen hinzu, kurz, die Besuche Julius II. hörten auf, die Zahlungen stockten, und als Michelangelo endlich erfahren mußte, daß man ihm den gewohnten freien Zutritt im Vatikan verweigerte, verließ er am 17. April 1506, einen Tag vor der feierlichen Grundsteinlegung der neuen Peterskirche, in Zorn und Verzweiflung die Stadt, und weder Bitten noch Drohungen konnten ihn bewegen, zurückzukehren. Das war der erste Akt der Tragödie vom Grabmal Julius' II., welches erst im

Jahre 1545 im rechten Seitenschiff von St. Pietro in Vincoli zur Aufstellung gelangte und vierzig Jahre lang das Leben Michelangelos durch immer wieder nötig werdende Kontraktänderungen und Auseinandersetzungen mit den Testamentsvollstreckern verbittert hat.

‚Du hättest zu uns kommen sollen und hast gewartet, bis wir zu dir gekommen sind‘, fuhr Julius seinen Künstler im Herbst desselben Jahres in Bologna an, wohin sich Michelangelo endlich aufgemacht hatte, den Papst um Verzeihung zu bitten. Aber nachdem der cholerische Rovere seinen Grimm an einem Prälaten ausgelassen hatte, der Michelangelos ‚unwissende Künstlernatur‘ mit ungeschickten Worten zu entschuldigen wagte, wurde der Friede geschlossen, und der begnadigte Meister mußte sofort an die Arbeit gehen, den Triumph des Feldherrnpapstes über die Bentivoglio durch jene Bronzestatue zu verherrlichen, die, im Februar 1508 über dem Hauptportal von San Petronio aufgestellt, schon Ende 1511 von den Bolognesern selbst herabgestürzt und zertrümmert wurde. Michelangelo aber kehrte nach vollbrachter Arbeit sofort über Florenz nach Rom zurück, wo er schon am 15. Mai 1508 500 Dukaten erhielt ‚auf Rechnung der Deckenmalerei der Kapelle Papst Sixtus IV.‘ Entwürfe für die Komposition, verunglückte Versuche, Gehilfen zu erhalten, und das Aufschlagen der Gerüste füllten die nächsten Monate aus. Ohne Freunde, die er verschmähte, ohne Gehilfen deren er sich schnell entledigt hatte, sah sich nun der jugendliche Künstler einer Riesenaufgabe gegenüber, zu der ihn nach seinen eigenen Worten weder Beruf noch Neigung zog. Und wenn wir ihn uns dort oben vorstellen, jahrelang allein durch des Papstes eisernen Willen an die Decke der Sixtina gebannt, dann erhalten die lakonischen Äußerungen an die Seinen nach Florenz über den Verlauf der Arbeit und über die inneren und äußeren Anfechtungen seines Lebens ein fast dramatisches Interesse. Anfangs scheint er erregt und von Sorgen und Zweifeln gequält, ob seine Kraft ausreichen würde; dann wird er stiller und endlich voll froher Hoffnung, das Werk zu vollenden. Aber die Grundstimmung des einsamen Mannes bleibt dieselbe die langen Jahre hindurch; sie ist erschütternd ernst. ‚Seit zwölf Jahren,‘ schreibt er im Juli 1509 an einen ungeratenen Bruder, ‚bin ich durch Italien gewandert; ertragen habe ich jede Schmach, erlitten jede Entbehrung, zerrissen mein Fleisch in jeder Mühsal, gefährdet das eigene Leben tausendmal, nur um den Meinigen zu helfen.‘ Und als sein Werk sich schon dem Ende nähert, bricht er in die Worte aus: ‚Ich leide größere Not, als je ein Mensch erlitten hat; ich bin krank und muß über-



105. Kopf des Adam.

menschlich arbeiten, und doch habe ich Geduld und Hoffnung, endlich das ersehnte Ziel zu erreichen'. Drei Monate darauf, Anfang Oktober 1512, berichtet er dem Vater schon die Vollendung der Malerei mit den schlichten Worten: ‚Ich habe die Kapelle beendet, die ich malte, und der Papst ist außerordentlich wohl zufrieden.' Michelangelo aber war es nicht. ‚Habt auf Euer Leben acht,' schreibt er im Spätherbst desselben Jahres an seinen Vater, ‚und wenn Ihr nicht irdische Ehren haben könnt, laßt Euch am täglichen Brot genügen, lebt in Frieden mit Christus und arm wie ich selbst. Lebe ich doch erbärmlich schlecht und mühselig und von tausend argwöhnischen Gedanken gequält, ohne viel nach dem Leben und nach eitler Ehre zu fragen. Und seit fünfzehn Jahren habe ich keine frohe Stunde gehabt



106. Jehova segnet die Erde.

und das alles, um Euch zu helfen, die Ihr es niemals anerkannt habt. Gott verzeihe uns allen! Ich bin bereit, dasselbe noch einmal zu tun, wenn ich lebe und wenn ich kann.'

Aber in ganz Rom wurde die Enthüllung der Deckengemälde wie das höchste Fest begangen, und Condivi erzählt, daß alle Welt herbeieilte, das neue Wunder anzustaunen. Der Papst selbst hatte das Ende nicht erwarten können, und als er, in seiner geistlichen und weltlichen Machtstellung bedroht, ein geschlagener Mann, im Sommer 1511 nach Rom zurückgekehrt war, betrieb er sofort die Enthüllung der Malereien, soweit sie vollendet waren. In der Tat, am Vorabend des Himmelfahrtstages Mariä deckte Michelangelo die ganze Mittelwölbung auf, um dann noch einmal an die Arbeit zu gehen, den Rest der Malereien, vor allem die Vorfahren Christi, zu vollenden.

Am Vorabend des Allerheiligenfestes 1512 war endlich das große Werk vollbracht, und Julius erschien noch einmal in der Kapelle Sixtus IV. (Abb. 99), wo das ganze Kardinalkollegium seiner harrte, diesmal als Sieger über innere und äußere Feinde,

von seinem Volk als Befreier Italiens vergöttert. Er konnte diese feierliche Stunde in dem Heiligtum seines Oheims als den Höhepunkt seines Daseins betrachten. Ein Leben zielbewußten Strebens, glorreicher Kämpfe, wunderbarer Siege war vollbracht, ein willensstarker, in Haß und Liebe gleich gewaltiger Charakter hatte sich geläutert. Dem priesterlichen Kriegshelden war als höchster Triumph seines Lebens der Anblick der herrlichsten Kunstschöpfung vorbehalten, die je eine Menschenhand geschaffen. Wie der sterbende Moses vom Berge Nebo herab die Herrlichkeit des gelobten Landes schauen durfte, so sollten sich auch die Augen Julius II. nicht schließen, ohne daß sich seine Seele wenigstens ein Mal am Anblick der Gemälde Michelangelos gelabt hätte, die ohne ihn niemals entstanden wären. Seit jenem 31. Oktober hat der Papst die Kapelle nicht wieder betreten; das Licht seines Lebens war herabgebrannt, und kaum vier Monate später, in den letzten Februartagen 1513, ist es erloschen.



107. Die Scheidung von Sonne und Mond.

Die Gemälde Botticellis, Peruginos, Signorellis lassen sich beschreiben und erklären; um ihre kulturgeschichtliche Bedeutung zu würdigen, müssen wir mit dem Geiste des Quattrocento vertraut sein. Nicht so Michelangelo! Sein Werk in der Sixtina ist über Raum und Zeit erhaben, es wendet sich an den Menschen scheinbar ohne jede Voraussetzung, aber es verlangt von ihm dieselbe Konzentration, denselben Ernst, dieselbe Tiefe des Nachdenkens, die einst der Schöpfer dieser neuen Weltenschöpfung aufgewandt. Kein Gelehrter hatte Michelangelo, wie es sonst wohl Sitte war, das Programm der Darstellung entworfen; er sagt es selbst, daß ihm der Papst, nachdem der Künstler den ersten Plan als eine ‚armselige Sache' verworfen hatte, einfach auftrug, zu machen, was er wollte. Da bedarf es keiner Erklärung, daß der Meister des Moses und des David, der sich den Kraftgestalten des alten Testamentes so innerlich verwandt fühlte, die Schöpfungsgeschichte als Thema wählte, nachdem die großen Begebenheiten des alten Bundes von Moses an schon an den Wänden dargestellt waren. Hatte doch überdies Savonarola, dessen Andenken Michelangelo sein Leben lang teuer gewesen ist, die Phantasie seiner Zuhörer mit den Heldenbildern der Propheten und all den mächtigen Gestalten der Könige und Patriarchen des alten Bundes erfüllt, hatte er doch zuerst vor den Augen der er-

schütterten Menge das Bild des alttestamentlichen Jehova erstehen lassen, vor dem die Erde erbebt und die Kreatur sich in banger Furcht verbirgt.

Der Plan Michelangelos ist groß und einfach, und wenn wir das figurenreiche, architektonische Gerüst als das ansehen wollen, was es ist, als Rahmen für die Bilder, unendlich leicht zu verstehen (Abb. 112). Faßt man von den neun Mittelbildern der Decke je drei zusammen, so ergibt sich als Vorwurf für die erste Gruppe die Schöpfung der Welt, für die zweite die Schöpfung des Menschen und sein Fall, für die dritte die Sünde und ihre Strafe. Wie Gott die Menschheit und die Welt so schön geschaffen und wie diese Schöpfung durch die Sünde verderbt und die Sintflut zerstört worden ist, das sind die Grundgedanken, die Michelangelo in den



108. Kopf der Delphica.



109. Kopf der Libica.

Mittelfeldern entwickelt hat, und die er in den Seitenbildern fortsetzt. Die Vorfahren Christi zeigen uns die Menschheit unter dem Banne der Sünde seufzend, in sehnender Erwartung des kommenden Heilandes, von den Propheten und Sibyllen weissagen, die Tröster dieses trauernden Menschengeschlechtes. Die vier Errettungen Israels in den Zwickeln deuten symbolisch auf die kommende Erlösung hin. Der Anblick der ehernen Schlange rettet das Volk, David erschlägt den Goliath, Judith enthauptet den trunkenen Holofernes, Haman, der Todfeind der Juden, wird gekreuzigt — sind das nicht alles Gnadenbeweise Gottes, der sein Volk auch im Zustande der Sünde nicht vergessen hat? Über dem Hochaltar aber nehmen die Hindeutungen auf den Weltheiland schon einen prophetischen Charakter an, und wir erfahren hier, daß Michelangelo mit der typologischen Auffassung des alten Testamentes wohl vertraut war. Wie der um seiner Missetat willen gekreuzigte Haman von jeher als Typus des unschuldig gekreuzigten Christus gefaßt wurde, wie ebenso die Aufrichtung der ehernen Schlange auf die Erhöhung Christi hindeutet, so soll

die Errettung des Jonas aus dem Bauche des Fisches den Gläubigen die Gewißheit geben von der Auferstehung Christi aus der Nacht des Grabes. Welch ein großartig durchdachter Plan. Wie hat hier in monumentalen Zügen der ganze Ideengehalt des alten Testamentes Gestalt gewonnen! Die schöne Welt, den schönen Menschen, den Gott nach seinem eigenen Bilde geschaffen, hat die Sünde zerstört, und von den Nachkommen Noahs und den Vorfahren Christi ist alle Daseinsfreude gewichen. Aber weissagend, mahnend und tröstend treten Propheten und Sibyllen auf, von dem Schlangentöter zu zeugen, dessen Erlösungswerk die Errettungen Israels symbolisieren, dessen Triumph über die Nacht des Todes endlich der mächtige





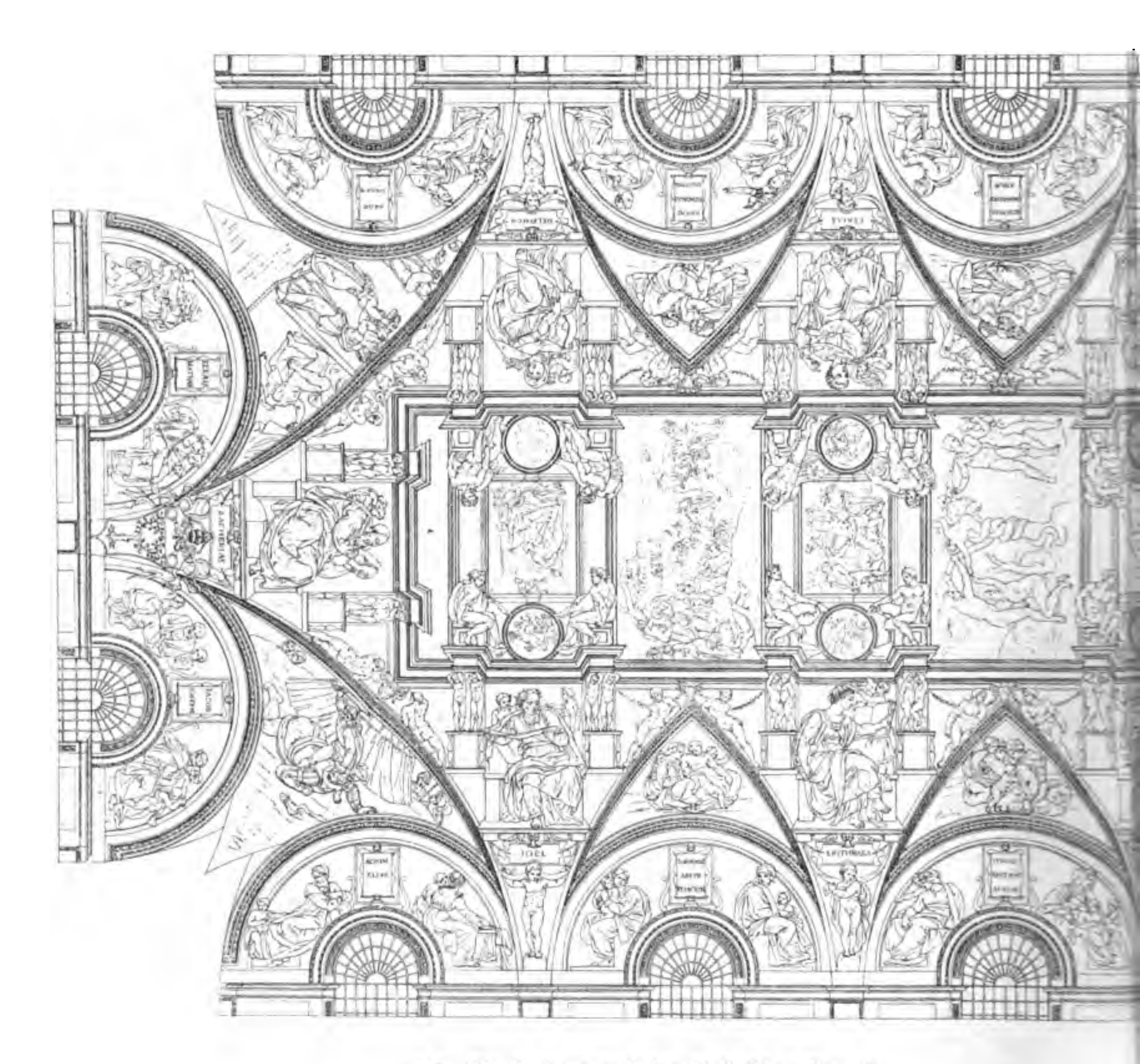
110. Die Erythraeische Sibylle.



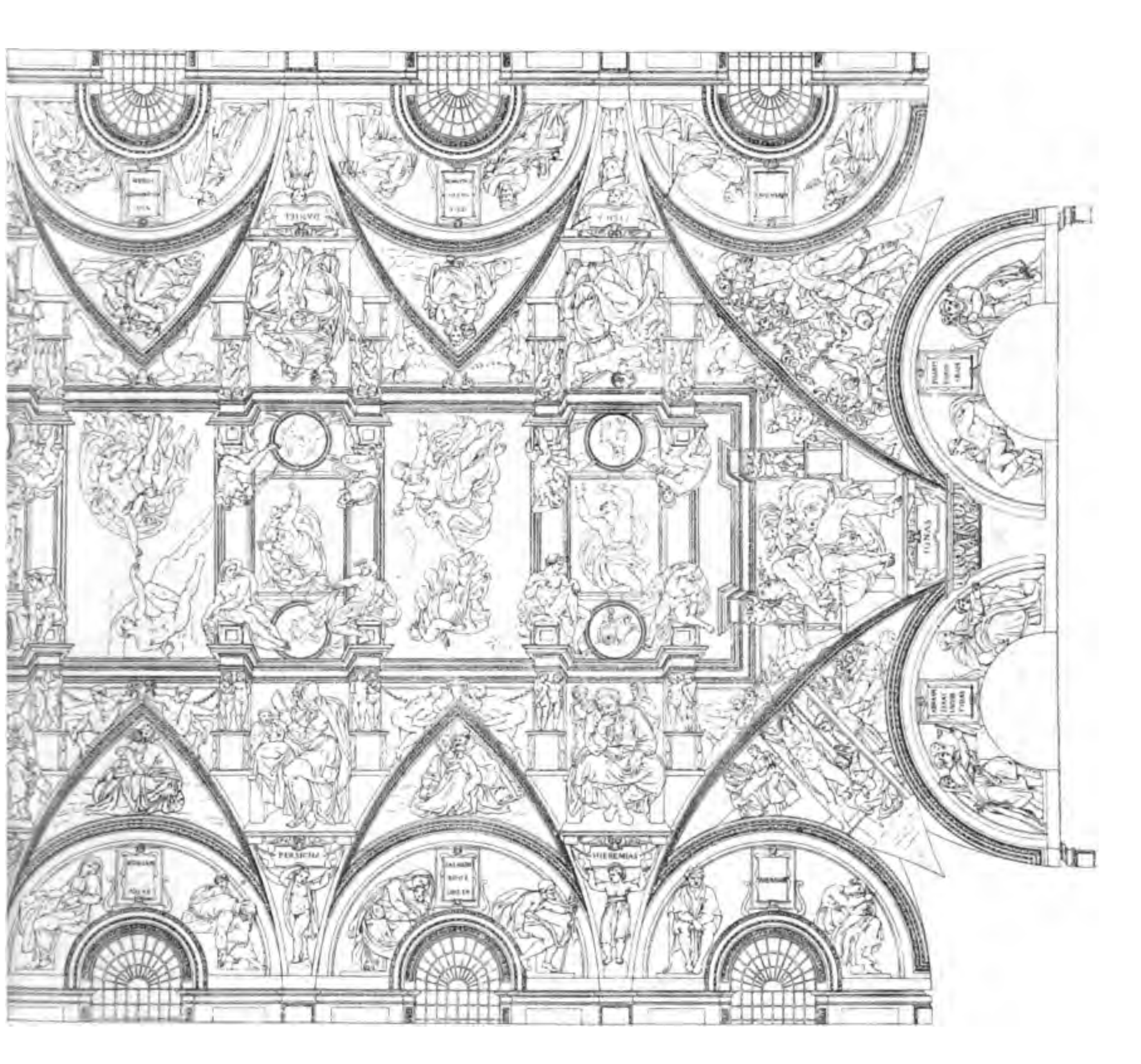
111. Die Cumaeische Sibylle.

Jonas verkündet, der mit Entzücken und Dankbarkeit das wiedergeschenkte Licht des Tages begrüßt.

Nachdem der Plan des Riesenwerkes entworfen war, welches die Geschichte des Menschen von seiner Schöpfung bis auf Joseph, den Gatten Mariä, umfaßt, hat Michelangelo über der Eingangswand der Kapelle die Ausführung begonnen. Wir können die Entwickelungsgeschichte der Fresken von ihnen selbst ablesen, wenn wir sehen, wie allmählich nach dem Altar zu die Größenverhältnisse wachsen, wie die Farbentöne einheitlicher wirken, wie die Komposition sich vereinfacht und die Einzelgestalten, von den Fesseln der Materie befreit, mehr und mehr über ihre gigantischen Körperformen die freie Herrschaft gewinnen. Dieser Prozeß des Wachsens vom Großen ins Erhabene, vom Zusammengesetzten ins Einfache, vom mannigfach Bewegten zum leidenschaftlich Getragenen, wie wir ihn von der Verspottung Noahs, der Sintflut und der Opferszene bis zur Schöpfung des Menschen



112. Die Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle.




(Aus Steinmann, Sixtinische Kapelle II, Tafel II.)

und der Welt verfolgen können, kommt auch aufs klarste an den Atlanten und an den Propheten und Sibyllen zum Ausdruck. Von der jungfräulichen Delphica mit dem großen Seherauge bis zur heroischen Libica bemerken wir rechts von einer Gestalt zur anderen ein Wachsen der Verhältnisse, und eine ähnliche Beobachtung machen wir links von Joel bis zum gigantischen Jeremias, in welchem der Künstler ohne jede Anstrengung das höchste Wollen zur Vollendung geführt zu haben scheint.

Figurenreich, in kleinen Verhältnissen ausgeführt und darum aus der Ferne schwer genießbar, sind die drei zuerst entstandenen Darstellungen des Mittelfeldes, die Verspottung Noahs, Sintflut und Opferszene; sie bieten auch in sich selbst





113. Der Prophet Jonas.



114. Der Prophet Joel.

weniger Interesse dar als die folgenden, großartig einfachen Szenen aus der Schöpfungsgeschichte, die alle in einem Maßstab angelegt und von einem Geist beseelt sind. Obwohl im Sündenfall (Abb. 100) zwei Szenen auf einer Fläche Platz gefunden haben, ist doch eine einheitliche Komposition erreicht durch den fruchtbaren Gedanken, aus dem Baumstamme der Mitte Sünde und Strafe wie aus einer Wurzel entspringen zu lassen. Links kauert unter dem Laubdach das wunderschöne, von süßer Sinnlichkeit erregte Weib (Abb. 101), dem eben die frauenköpfige Schlange hastig den Apfel reicht, während der Mann, über ihr stehend, von gleicher Begierde entzündet, schon im Begriff ist, mit eigener Hand die verbotene Frucht zu brechen. Rechts fliehen die Verfluchten, von dem Zorn des Engels verfolgt, jammernd aus dem verlorenen Paradies, das Weib angstvoll und neugierig zugleich (Abb. 102), der Mann in würdigerer Haltung und machtloser Abwehr die Strafe hinnehmend. In der Erschaffung Evas (Abb. 103) sieht man die Gefährtin des schlafenden Menschen mit gefalteten Händen sich zu Gott emporheben ,und wie sie sich in an-

mutsvoller Geberde vor ihm beugt, scheint es, daß sie ihm danke und er sie segne'.

Die Schöpfung des Menschen (Abb. 104) ist von jeher von allen Kompositionen der Decke am meisten bewundert worden. Wie fühlt sich Adam noch mit schwer lastenden Fesseln an die Erde gebannt, von welcher er genommen ist, wie sehnsüchtig verlangend streckt er seine Linke aus, durch die Berührung mit dem Finger Gottes die befreienden Kräfte des Geistes zu empfangen! Diese Mitteilung der Seele, welche ältere Meister durch eine segnende Gebärde Gottes zu verkörpern pflegten, findet bei Michelangelo in der Berührung der passiv ausgestreckten Linken des Menschen mit dem Zeigefinger des im Sturm vorüberrauschenden Jehovah den denkbar einfachsten, überzeugendsten, ja einzig möglichen Ausdruck.



115. Der Prophet Esaias.



116. Der Prophet Ezechiel.

Wie erhaben ist dieses Urbild des Menschen, dessen Kraft und Schönheit der giftige Hauch der Sünde noch nicht zerstört hat! Wie unwiderstehlich in seiner stürmischen Bewegung, wie ehrfurchtgebietend in seiner visionären Erscheinung ist dieser rastlose, ein Wunder nach dem andern wirkende Weltenschöpfer, in dessen Mantel sich die Heerscharen des Himmels wie in einer Wolke verbergen!

Hat Michelangelo, dem ja der Mensch in seiner Kunst stets das höchste und würdigste Problem gewesen ist, hier einen Adamtypus geschaffen (Abb. 105), der für alle Zeiten Bedeutung hat, so erfand er erst im folgenden Bilde das ewig gültige Idealbild Jehovahs (Abb. 106). Wie der Adler seine mächtigen Schwingen in stillem Fluge entfaltet, so breitet der Allumfasser, der Allerhalter segnend seine Hände über die neue Welt aus, auf welche sich sein Auge ernst und liebevoll herniedersenkt.

Die Scheidung von Sonne und Mond, die Teilung von Erde und Wasser zeigt uns Jehova noch einmal in mächtig erregter Schöpfertätigkeit (Abb. 107).

Wie der Sturmwind fährt er durch den Weltenraum dahin, und die furchtbarste Kraftanstrengung durchzittert seinen Riesenleib, wie er das Werdewort spricht. Als Darstellung des zweiten Schöpfungstages, als die Scheidung der Wasser über und unter Veste ist neuerdings wohl mit Recht das erste der Schöpfungsbilder erklärt worden.

Bedeuten die Vorfahren Christi vielleicht weiter nichts als die große Menschheit von Noah bis auf Christus, welche, unter dem Fluche der Sünde seufzend, des Erlösers harrt, so verkörpern Propheten und Sibyllen die idealen Kräfte, welche unter der stumpfen Menge Glauben und Hoffnung lebendig erhalten. Diese heroischen Gestalten sind besonders individuell gebildet, in ihnen offenbart sich die siegreiche Entwicklung des Genius am klarsten, wenn wir sehen, wie sie mehr und mehr an Kraftfülle und Gedankenreichtum wachsen. Auf der prophetischen Delphica (Abb. 108), welche die jüngste unter ihren Schwestern ist, ruht noch ein Abglanz klassischer Schönheit; vom Geiste Gottes angeweht, hat sie es nicht nötig, ihre Weisheit aus Büchern zu schöpfen, und die antike Schriftrolle trägt sie nur einer alten Tradition gehorchend. Auch die herbe Erythraea (Abb. 110), welche mit mehr Sorgfalt gekleidet ist als alle übrigen, überschreitet noch nicht allzusehr das Maß menschlicher Größe; sie scheint eben das Buch der Weisheit aufgeschlagen zu haben, über welchem ein Putto die Lampe anzuzünden im Begriff ist. Wie alt und häßlich ist die Cumaea (Abb. 111), wie ungefüge erscheinen ihre Körperformen! Und doch fesselt uns ihr unheimlich titanenhaftes Wesen, und wir empfinden ein stilles Grauen, wenn wir sehen, wie sie selbst sich entsetzt vor den Offenbarungen, die ihr eben aus dem großen Schicksalsbuche zuteil werden. Völlig versunken in ihre Lektüre ist die Persica, wie eine Matrone vom Kopf bis zu den Füßen ganz in weite, herabwallende Gewänder gehüllt, während die Libica (Abb. 109), in deren machtvoller Erscheinung Schönheit und Gedankenfülle den vollendetsten Ausdruck gefunden haben, ihr Riesenbuch erst vom Pult herunter zu nehmen scheint, vielleicht um einen Schicksalsspruch darin zu suchen.

Folgerichtiger noch, wie in den Sibyllen, äußert sich in den Propheten ein bewußtes Streben nach Prägnanz des Ausdrucks, nach Vertiefung des Gedankens, nach Vereinfachung der Situation. Nur der nackte, wunderbar verkürzte Jonas (Abb. 113), der eben dem Leibe des Fisches entronnen ist, fällt als Prophet heraus aus der Reihe der schreibenden, lehrenden, forschenden Männer. Als Vorbild Christi aber behauptet er den Ehrenplatz über dem Hochaltar. Zacharias, welcher gegenüber an der Eingangswand die Reihe beginnt, blättert noch gelassen in seinem Buche, in dem er die Stelle zu suchen scheint, wo er zuletzt zu lesen aufgehört. Joel (Abb. 114) ist bereits in seine Schriftrolle vertieft, deren Inhalt alle seine Gedanken so sehr in Anspruch nimmt, daß er versäumt, seinen Körper in eine bequeme Lage zu bringen. Esaias (Abb. 115) hat aufgehört zu lesen, doch seine Finger ruhen noch zwischen den Blättern des eben geschlossenen Buches. Lange Jahre ernster Geistesarbeit stehen ihm auf der Stirn geschrieben, und wie er gesenkten Blickes, die Linke erhoben, so ernst und eindringlich seine Weissagung vorträgt, so meinen wir, er sage nur, was Gott ihm selbst in den Mund gelegt. Hat ein rücksichtslos geäußerter Einwand den weißbärtigen Ezechiel (Abb. 116) in so stürmische Erregung versetzt oder sieht er eine Vision? Die Linke

mit der geöffneten Schriftrolle hat er eben erst fallen lassen, und mit der redend erhobenen Rechten scheint er sich voll Ingrimm gegen einen Widersacher zu wenden, fest entschlossen, mit vollem Einsatz seiner Persönlichkeit eine gerechte Sache zu verteidigen. Daniels (Abb. 117) Jugend wurde durch eine ehrwürdige Tradition bestimmt; er übertrifft alle vorigen Propheten durch seine riesigen Körperformen und ist noch intensiver tätig, als sie, wie er aus einem ungeheuren Kodex, den ihm ein Putto dienstbeflissen hinhält, fremde oder eigene Gedanken auf eine Schreibtafel kopiert.

Jeremias (Abb. 118) schließt die Reihe, und wie schließt er sie! Hier fand der Künstler das Wort für seine heiligsten Gedanken; Wollen und Vollbringen sind eins geworden in diesem erhabenen Menschenbilde. Allein von seinen Brüdern hat dieser Prophet jegliche Beschäftigung aufgegeben, jegliche Beziehung zur Außen-



117. Der Prophet Daniel.



118. Der Prophet Jeremias.

welt abgebrochen, und, den Rücken gebeugt von zentnerschweren Lasten, das mächtige Haupt in die Rechte gestützt, starrt er vor sich hin. Seine Seele ist mit Wermut getränkt und mit Bitterkeit gesättigt. Grundlos tief wie das Meer ist sein Schmerz, dunkel wie die Nacht sind seine Gedanken. ‚O Ihr, die Ihr vorübergeht am Wege, bleibet stehen und sehet, ob ein Schmerz so groß ist wie der meine!‘

Hat Michelangelo im Jeremias nur den Propheten schildern wollen, der auf den Trümmern von Jerusalem seine Seele in Klagen ergießt, hat er bei diesem Manne, der allein von allen ein individuelle Kleidung trägt, nur an ein Idealbild gedacht, dem es galt, persönliche Geltung zu verleihen? Oder dürfen wir annehmen, daß der Künstler im Jeremias, wenn nicht sein äußeres Bild, so doch sein innerstes Empfinden zum Ausdruck gebracht hat? ‚Ich habe keinen Freund und ich will auch keinen‘, schrieb Michelangelo einmal an seinen Vater in einer jener trüben Stimmungen, die ihn so oft heimgesucht haben, als er einsame Tage,

Monate und Jahre oben auf seinem Gerüst in der Sixtinischen Kapelle verbrachte. Und doch hat derselbe Mann in späteren Jahren eingestanden, daß niemand größere Liebe haben könne zu edlen Menschen als er selbst, und daß er vielen Umgang meiden müsse, um nicht sein Herz an seine Freunde zu verlieren. Aber es waren nicht nur die Qualen der Einsamkeit, es war auch nicht die durch körperliche Anstrengung erzeugte Melancholie allein, die Michelangelos Seele so umdüsterten, daß er die größte Ruhmestat seines Lebens mit einem Jeremias abschloß, daß er in eine markerschütternde Klage ausbrach, wo er einen Lobgesang anstimmen durfte. Auch angesichts der Sixtinadecke hatte der schaffensmüde Mann noch nicht an seinen Genius als Maler geglaubt, wie er es selbst ausspricht in einem berühmten Sonett,





119. Atlanten Michelangelos.

in welchem er mit bitterem Humor die unendliche Mühsal seiner Arbeit beschreibt. Und kaum hatte er den Pinsel aus der Hand gelegt, so griff er zum Meißel zurück; aus dem Jeremias der Sixtina hat sich fast unmittelbar der Moses von San Pietro in Vincoli entwickelt.

*
* *

Am 4. Juli 1512 war Alphons von Ferrara in Rom erschienen, ein Unwetter päpstlichen Zornes zu zerstreuen, das sich drohend über seinem Haupte zusammengezogen hatte. Die Lage des Herzogs war schwierig; der aufs höchste gereizte Papst verlangte nichts weniger, als die Abtretung von Ferrara, und der Gemahl von Lucrezia Borgia entwich schließlich, ohne die Entscheidung abzuwarten, im geheimen aus der Stadt. Und doch fand er Lust und Muße, mit Erlaubnis Sr. Heiligkeit die Gemächer Alexanders VI. zu besehen und Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle aufzusuchen. ‚Se. Exzellenz, der Herzog,‘ schrieb damals ein

Vertrauter der Isabella d'Este an seine Herrin, die Mutter des kleinen Frederico Gonzaga, der als Geisel am päpstlichen Hofe weilte, ‚Se. Exzellenz wünschte sehr die Decke der großen Kapelle zu sehen, die Michelangelo malt, und stieg mit mehreren Personen hinauf. Bald kehrten sie einer nach dem andern zurück, und nur der Herr Herzog blieb oben bei Michelangelo und konnte sich nicht sättigen an seinen Gestalten. Als aber Signor Frederico sah — er war längst der Liebling des alten Papstes gewesen, der ihn nicht mehr von der Seite ließ —, daß Se. Exzellenz so lange oben blieb, führte er die Edelleute, die Gemächer des Papstes zu



120. Stanza della Segnatura.

sehen und die Räume, welche Raffael von Urbino ausmalt. Als dann der Herzog endlich herabgestiegen war, wollten sie ihn auch begleiten, die Kammer des Papstes zu sehen und die Gemächer, die Raffael malt, aber er wollte nicht gehen, und seine Edelleute sagten, daß er die größte Scheu gehabt habe, das Zimmer zu betreten, wo der Papst schlief.‘

Wir besitzen vielleicht kein zweites Bild aus jenen glorreichen Tagen, das uns die gemeinsame Tätigkeit Raffaels und Michelangelos im Vatikan so nahe brächte, wie dieser Bericht vom Juli 1512, wir haben keine Überlieferung erhalten, die uns so ohne weiteres in die Werkstätten einführt, wo die zwei größten Maler aller Zeiten in gewaltigem Wettkampf ihrem Genius die größten Schöpfertaten abgerungen haben. Daß sich die Naturen des menschenscheuen, argwöhnischen Floren-

tiners und des liebenswürdigen, von aller Welt bewunderten Urbinaten nicht verstanden, würden wir vermuten, auch wenn es Vasari und Condivi nicht bezeugt hätten; daß sie einander aber in persönlicher Feindschaft gegenübertraten, entsprach weder der herben Zurückhaltung des einen, noch der heiteren Anmut des anderen. Nur ein einziges Mal, so berichtet eine spätere Quelle, begegneten sich Raffael und Michelangelo am Eingang des Vatikans, der eine, allein, wie immer, der andere, von einer Schar von Schülern und Bewunderern begleitet. ‚Umringt wie ein Häscher', höhnte Michelangelo ganz laut; ‚Einsam wie ein Henker', lautete des Urbinaten grausame Antwort.

Schon im Herbste des Jahres 1507 hatte Julius II. erklärt, den Anblick Alexanders VI. unseligen Angedenkens, den Pinturicchio im Zimmer des Marienlebens in sorgfältigster Freskotechnik an die Wand gemalt hatte, nicht mehr ertragen zu können, und hatte im oberen Stockwerk des Palastes die noch heute mit seinen Wappenemblemen geschmückten Gemächer bezogen, welche auf den Damasushof gehen und die Kapelle Nicolaus V. einschließen. Gleichzeitig wurden zahlreiche Künstler aus Mailand, Toscana und Umbrien berufen, die benachbarte Zimmerflucht über dem Appartamento Borgia auszumalen, welche einst der Herzog Valentino bewohnt hatte. So sah sich der junge Raffael, als er, wahrscheinlich auf Betreiben Bramantes, im Herbst des folgenden Jahres in Rom erschien, zunächst einer ganzen Schar älterer Kunstgenossen gegenüber, unter denen sich auch Lorenzo Lotto und sein Lehrer und Freund Perugino befanden. Aber wenn die Sonne aufgeht, erblassen die Gestirne, und von allen diesen Meistern ist nicht mehr die Rede, seit Raffael in der Stanza della Segnatura zu malen begann. Sie müssen einer nach dem andern in die Heimat zurückgekehrt sein, und nur von Perugino, Sodoma und Peruzzi haben sich Spuren in diesen Papstgemächern erhalten. Ein weites, goldene Früchte verheißendes Arbeitsfeld tat sich vor dem Urbinaten auf, und Raffael scheint zunächst, wie Michelangelo, die Absicht gehabt zu haben, es allein zu bestellen.

Wir besitzen keine Dokumente, die uns über die innere und äußere Entwickelungsgeschichte der Malerei in der Stanza della Segnatura (Abb. 120) Aufschluß geben könnten, und wir möchten glauben, die Größe der Aufgabe habe den Künstler keinen Augenblick erschreckt, die Fülle von Gedanken und Erfahrungen, denen er Ausdruck geben sollte, hätten ihm niemals die Unbefangenheit geraubt. Nur die Inschrifttafeln in den Fensterlaibungen berichten in lakonischem Stil, daß der Freskenzyklus im Jahre 1511, im achten Jahre des Pontifikates Julius II., vollendet wurde. Aber wenn wir vor den Bildern der Stanza della Segnatura stehen, dann meinen wir, der Genius habe diesem Lieblingskinde der Natur den Pinsel geführt, ohne ihn jemals an seiner Kraft verzweifeln zu lassen, mit reinster Schaffenswollust ihn beseligend, während gegenüber in der Sixtinischen Kapelle ein ebenso gottbegnadeter Künstler, von furchtbaren Anfechtungen heimgesucht, mit der Welt und mit sich selbst im Kampfe lag, die er nicht nur bildend zu beseelen hatte, sondern gleichsam aus dem Nichts erschaffen mußte.

Raffaels Aufgabe stellte sich unendlich viel einfacher, nachdem ihm das Thema einmal gegeben war, von dessen Ausgestaltung ihm der Stoff von allen

Seiten zufloß. Können wir auch nicht mit Bestimmtheit sagen, welche Männer es gewesen sind, die den Schüler Peruginos in jene ideale Welt der Wunder und Geheimnisse eingeführt haben, welche er in seinen Fresken verkörperte, so wird doch jedermann begreifen, daß ein Künstler, der mit Bembo, Bibbiena und Inghirami, mit Baldassare Castiglione und Sigismondo de' Conti in vertrautestem Umgang stand, für seine Phantasie die reichste Nahrung finden mußte. Welch ein Kontrast zu jenem einsamen Prometheus in der Sixtinischen Kapelle gibt sich hier schon äußerlich kund, denken wir uns den heiteren, schaffensfreudigen Raffael in ernste



121. Die Gerechtigkeit in der Stanza della Segnatura.

Gespräche mit Philosophen, Dichtern und Theologen vertieft, die alle Schätze ihres Wissens vor ihm ausbreiteten. Die Welt und ihre Schönheit ist durch die Sünde zerstört, und nur die ungestillte Sehnsucht nach Erlösung blieb als einzige, kaum verstandene Tröstung der trauernden Menschheit zurück, das ist die herzerschütternde Klage, in welche Michelangelo die Schöpfungsgeschichte der Sixtina ausklingen läßt. Die Erde ist noch heute ein Paradies, weise regiert durch milde Gesetze, von Elementen der Zerstörung befreit durch das Forschen und Finden ihrer Philosophen, schönheitverklärt durch die Gesänge ihrer Dichter, geheiligt endlich als Schöpfung der unergründlichen Weisheit Gottes, das ist das Evangelium, welches Raffael verkündet.

Denkt man sich diese Gedanken in praktischer Anwendung an Zeiten und Personen erläutert, so ist damit eigentlich schon das wundervolle Programm ge-

geben, das überdies in erhabenen allegorischen Figuren, wie in monumentalen Überschriften an der Decke zu lesen ist. Alles, was der Geist des Menschen von jeher erdacht und erfunden, um sein Dasein zu erheben und zu beglücken, wollte der junge Meister in der idealen Welt zusammenfassen, die er zwischen die vier Wände der Stanza della Segnatura gebannt hat. Keine Tatsachen, sondern Ideen sollten hier verherrlicht werden, aber wer immer Dauerndes im Dienste der Menschheit geleistet hatte, der erhielt jetzt durch Raffaels Hand unsterblichen Lohn für unsterbliche Verdienste. Die Fresken an den beiden Fensterwänden führen uns noch auf neutrales Gebiet; ja anfangs hat Raffael selbst die Allegorie beibehalten, wenn er unter der Gerechtigkeit die drei anderen Kardinaltugenden anbringt. Dann aber trennt er Heidentum und Christentum und führt seine Gedanken historisch-ideal behandelt in den erhabensten Gleichnissen aus, die je erfunden und gemalt worden sind.

Die Schule von Athen schildert zunächst die Weise, in der sich die Alten mit sich selbst, mit dem Leben und mit Gott abgefunden haben. Die sieben freien Künste, die in der Philosophie gipfeln — ein Gedanke, den schon Botticelli ausgeführt hatte —, versinnbildlichen hier nur das unermüdliche Streben der griechischen Geistesheroen, das Leben in seinen wechselnden Erscheinungen zu ergründen, in seinen unendlich reichen Formen zu genießen. In Plato aber und Aristoteles hat das ideale Streben der antiken Welt seine Blüte erreicht; in ihnen hat sich irdisches Wissen ahnungsvoll zu himmlischer Weisheit hinangeläutert. ‚Was soll unser Handeln bestimmen?‘ fragt Marc Aurel in seinen Betrachtungen. ‚Ein Ding allein und nur dieses,‘ lautet die Antwort, ‚die Philosophie.‘ Sie ist die edelste Errungenschaft, die größte Geistestat der vorchristlichen Welt.

Mit dem Christentum aber, so etwa lehrt Raffael in seiner von Vasari fälschlich so benannten Disputa, beginnt eine neue Offenbarung, und ein neues Evangelium füllt mit frischem Lebensblut den müden und zersetzten Leib der alten Welt. Jetzt gibt nicht mehr das Wissen-wollen dem Leben den idealen Gehalt, sondern das Glauben-sollen ist die hoffnungsvolle, höchste Forderung, die sich an die Menschheit richtet. Der Himmel hat sich aufgetan und seine strahlenden Geheimnisse vor der Erde ausgebreitet. Nicht mehr Diogenes und Sokrates, nicht mehr Plato und Aristoteles werden als die Träger höchster Weisheit, als die Verkündiger göttlicher Geheimnisse verehrt; den heiligen Kirchenvätern, den erleuchteten Lehrern der Christenheit ist das Amt übertragen, das weltbeglückende Evangelium von der Erlösung zu verkünden. Aber der Gegensatz zwischen Heidentum und Christentum wird durch die Tugenden, die sie beide verehren, durch die ewig unverlierbaren geistigen Güter, welche heidnische und christliche Dichter beide gepriesen haben, abgeschwächt; im Parnaß, der nicht umsonst seinen Platz zwischen Disputa und Schule von Athen gefunden hat, wird gleichsam die Versöhnung gefeiert. Hier fragt man nicht mehr, ob Christ ob Heide, denn derselbe göttliche Odem hat sie alle angeweht. Ein Glaube, eine Hoffnung, eine Liebe beseelt die Dichter und Denker aller Zeiten, auf der Höhe des heiligen Hügels erscheint Dante neben Homer, und die größten christlichen Dichter haben sich mit ihren heidnischen Brüdern um Apollo und die Musen geschart.

So unerschöpflich an Gedanken und Beziehungen uns heute auch der Bilderkreis der Stanza della Segnatura erscheinen mag, so tiefsinnig auch Raffael sein Thema entwickelt und ausgestaltet hat, das Fundament, auf welchem er seinen Wunderbau errichtet, ist in einfach klaren Zügen schon in den Anschauungen des Mittelalters gegründet. Wenn der Urbinate in der Reimchronik seines Vaters die Stelle aufschlug, wo die Bibliothek in Urbino beschrieben wird, so sah er, daß die reichen Bücherschätze seines Herzogs in vier Gruppen eingeteilt waren, daß seine Zeit in Theologie, Philosophie, Dichtkunst und Jurisprudenz alles Wissen und




122. Die Philosophie in der Stanza della Segnatura.

Können der Menschheit zusammenfaßte. Betrachtete er im Appartamento Borgia Pinturicchios Malereien, so sah er sich hier von ganz ähnlichen Gedankenkreisen umgeben, und in wie viel anderen Palästen Roms, in die wir ihm heute nicht mehr zu folgen vermögen, mag er in derselben Weise die idealen Güter der Menschheit verherrlicht gesehen haben! Da boten sich ihm die sogenannten vier Fakultäten als allegorischer Deckenschmuck ganz von selber dar, wollte er in einem einzigen Raum alle die Gedanken zum Ausdruck bringen, die man sonst wohl in behaglicher Breite auf die Zimmer eines ganzen Palastes verteilte.

Weniger absprechend in seinem Urteil über die Leistungen anderer Künstler, als Michelangelo, ließ Raffael das Rahmenwerk an der Decke, welches Sodoma

in engem Anschluß an Pinturicchios Chormalereien in S. Maria del Popolo entworfen hatte, einfach bestehen und begann sofort die Medaillons auszufüllen, die mit den vier entsprechenden Langbildern in den Ecken allein noch übrig waren. Mit der Gerechtigkeit (Abb. 121) machte er wahrscheinlich den Anfang. Deutlich erkennt man noch im Oval des wenig belebten Gesichtes umbrischen Einfluß, auch ist die Gestalt kleiner in den Verhältnissen und schlanker in den Formen als die drei übrigen Allegorien. Wenn hier je zwei Putten mit Flügeln erscheinen und die anderen nicht, so sollte schon damit die Teilung zwischen geistlicher und weltlicher Gerichtsbarkeit angedeutet werden, ein Unterschied, der auch im folgenden an den Putten der Philosophie und Theologie durchgeführt worden ist.




123. Die Theologie in der Stanza della Segnatura.

Die Philosophie (Abb. 122), an deren Thronlehnen das Bild der Diana von Ephesus angebracht ist, spricht schon in der Farbenwahl ihrer Gewandung, welche die vier Elemente andeutet, die Fülle von Erkenntnis aus, die sie umfaßt. In ihren reiferen Körperformen, in ihrem ausdrucksvollen, energischen Kopf erscheint sie einfach als Weiterbildung der Gerechtigkeit; aber erst in der Theologie (Abb. 123) drückt sich im Gesicht ein seelisches Empfinden aus, und in den großen dunklen Augen erblicken wir zum ersten Male ein Abbild der römischen Frauenschönheit. Ein weißer, vom Wind bewegter Schleier umhüllt das Haupt der priesterlichen

Frau, die Krone von Olivenblättern charakterisiert sie als Verkündigerin der Friedensbotschaft. Die drei theologischen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung sind in den Farben ihrer Gewänder angedeutet: weiß, grün und rot. Bekannt ist aber auch, daß Raffael die Theologie wie Dantes Beatrice darstellte mit Schleier und Kranz und sie in Grün und Rot, die symbolischen Farben Beatrices, kleidete.

In die Poesie (Abb. 124) aber hat Raffael seine eigene Seele versenkt. Wie verwandt mußte er sich ihrem Genius fühlen, als er, aus unversiegbarem Lebensborn schöpfend, in der Stanza della Segnatura entwarf und dichtete und scheinbar




124. Die Poesie in der Stanza della Segnatura.

so mühelos seine herrlichsten Gedanken zu Taten werden sah. Die Poesie schmückt allein von allen ein mächtiges Flügelpaar, frischer Lorbeer umkränzt die jugendliche Stirn wie ein Diadem, und wenn wir ihr in die lichtvollen Augen sehen, dann meinen wir, es könnte noch niemals ein Schmerzgedanke die reine Schönheit dieser Züge verschleiert haben. Wie der Vogel seine Lieder singt, so glücklich und beglückend dichtet sie Melodien und Gesänge, immer aus dem Endlichen in die Ewigkeit hinüberschauend, immer vom Odem der Gottheit angeweht.

Die gleichfalls auf goldenem Mosaikgrunde gemalten Darstellungen in den Ecken erläutern ganz einfach die Medaillons. So bezieht sich das Urteil des Salomo als glorreichster Akt der Rechtsprechung aller Zeiten auf die Gerechtigkeit:

der Sündenfall ist recht eigentlich der Anfang aller Theologie; der Sieg Apollos über Marsyas verherrlicht den Triumph der wahren Poesie, und jene merkwürdige weibliche Gestalt, die sich forschend und staunend über den gestirnten Himmelskörper beugt, soll wohl nur das Streben der Philosophie bedeuten, die Geheimnisse der Natur und des Menschen unter ewige Gesetze zu bringen.



124a. Tribonian überreicht das Compendium des Römischen Rechtes dem Kaiser Justinian. Fresko in der Stanza della Segnatura.

Die Priester und Propheten des Menschengeschlechtes, die Theologen, Dichter und Philosophen konnte Raffael sehr wohl in idealer Gemeinschaft zusammenführen, nicht so die Juristen. Daher ließ er es unter der Gerechtigkeit, rechts und links vom Fenster, bei zwei Zeremonienbildern bewenden und setzte darüber die allegorische Schilderung fort. Was lag auch näher, als der größten der vier Kardinaltugenden ihre drei Schwestern zuzugesellen: die Stärke, die Klugheit und die Mäßigung? Auch hier gelang es Raffael in unvergleichlicher Weise, drei Allegorien in geschlossener Komposition innerlich und äußerlich zusammenzuführen und jeder von ihnen individuelles Leben einzuflößen. Beim Anblick dieser gedankenvollen Frauengestalten, die, von den süßesten Engelskindern umspielt, sich so zwanglos auf einer Marmorbank niedergelassen haben, vergessen wir überhaupt, von ihrer Schönheit bezaubert, nach ihrer Bedeutung zu fragen. Die riesenhafte, helmgeschmückte Stärke liebkost einen zähnefletschenden Löwen und hält in der Rechten einen Stamm mit üppigem Eichenlaub, in sinnvoller Anspielung auf das kraftvolle Geschlecht der Rovere. Ein wenig erhöht, in der Mitte, sitzt die doppelköpfige Klugheit und blickt in einen Spiegel, den ein Putto trägt, während ein anderer dienstbeflissen hinter ihr die Fackel emporhält. Beide Allegorien haben ihre herkömmlichen Attribute beibehalten, nur die Mäßigung mischt nicht mehr Wein und Wasser wie in älteren Bildwerken, sondern, einen Zaun emporhaltend, mit dem Zeigefinger auf ihre Gefährtinnen deutend, blickt sie auf den unter ihr thronenden Papst hernieder, als wolle sie ihm zurufen: Richte mit Klugheit, Mäßigung und Kraft!

Die endgültige Regelung geistlicher und weltlicher Gerichtsbarkeit wird hier unten links und rechts vom Fenster geschildert, denn wie der Name „Segnatura" besagt, wollte der Papst selbst Recht sprechen in diesem Heiligtum der Kunst und hier an jedem Donnerstag die „Signatura gratiae" abhalten, die erst Innocenz VIII. von der „Signatura iustitiae" geschieden hatte. Tribonian überreicht das Kompen-



125. Julius II. übermittelt als Gregor IX. einem Konsistorialadvokaten die Dekretalien. Fresko in der Stanza della Segnatura.

dium des römischen Rechtes dem Kaiser Justinian (Abb. 124 a), Gregor IX. händigt gegenüber einem Konsistorialadvokaten die Dekretalien ein (Abb. 125). Niemals völlig unterdrückte Leidenschaften, bittere Lebenserfahrungen, harte Kämpfe haben ihre Spuren in den hinfälligen Zügen des greisen Papstes zurückgelassen, der die Züge Julius' II. trägt. Aber dies Fresko ist fast ebenso arg zerstört wie die Verherrlichung Justinians gegenüber, und nur die Charakterköpfe einiger Kardinäle — es sollen die drei Nachfolger des Roverepapstes sein, Giovanni und Giuliano

de' Medici und Alessandro Farnese — erfreuen sich besserer Erhaltung. Selbst noch in den Fensterlaibungen setzt sich das Thema fort. Hier sehen wir in kleinen Chiaroscurobildchen die Lehre von den zwei Schwertern verherrlicht, hier sind Beispiele gerechten Gerichts unter Heiden und Juden geschildert: Zaleucus, der sich ein Auge ausreißt, um dem ehebrecherischen Sohn ein Auge zu erhalten, die weißbärtigen Nachsteller der h. Susanne, welche gesteinigt werden.

Der Umstand, daß Raffael auf der Schule von Athen sein eigenes Bildnis anbrachte mit dem des Sodoma und hier das Porträt des kleinen Federico Gonzaga gemalt hat, welches Julius II. erst im August 1511 in der Stanza della Segnatura anzubringen befahl, beweist ohne weiteres, daß mit der Schule von Athen der ganze Freskenzyklus vollendet worden ist. Die Disputa also wird der Meister zunächst in Angriff genommen haben, nachdem er die Fensterwand vollendet hatte; knüpfte er doch auch in diesem Bilde am unmittelbarsten an eine frühere Leistung an, an jene Jugendarbeit in San Severo, die er schon im Jahre 1505 in Perugia begonnen und unvollendet zurückgelassen hatte. Das Geheimnis der Dreieinigkeit Gottes, das sich den Gläubigen auf Erden offenbart, nachdem sich der Himmel geöffnet, die Teilung der Wandfläche in eine obere, himmlische, in eine untere, irdische Hälfte, das ist ein Gedanke, der schon in San Severo zum Ausdruck kommt, der in der Disputa (Abb. 126) wiederholt und nur unendlich viel reicher und tiefsinniger ausgestaltet wird.



126. Die Disputa in der Stanza della Segnatura.

Eine Wiederkunft Christi lehrt die Kirche nur, wenn sie vom jüngsten Tage

redet und den zornigen Weltenrichter beschreibt, vor dem die durch Posaunenton vom Tode erweckte Menschheit zitternd und in banger Furcht erscheint. Raffael allein weiß, hier von jeder Tradition sich lösend, von einer anderen Gegenwart, von einer anderen Erscheinung des Weltheilandes zu berichten. Ihm hat sich der Himmel aufgetan, er sieht den erhöhten Christus thronen, die durchbohrten Hände segnend erhoben, von seinen Heiligen umringt; er hat dieselbe unbeschreibliche Vision geschaut wie Dante, als dieser in Gestalt der weißen Rose die heilige Kriegsschar erblickte, die Christus sich mit seinem Blute erkauft. Zum ersten und einzigen Male hat sich hier in einer menschlichen Phantasie eine Vorstellung des Himmels gebildet, die der Glaube annehmen kann, zum ersten und einzigen Male ist das Unbegreifliche getan, das Unaussprechliche ausgesprochen worden.



127. Kopf des Christus in der Disputa.

Alle Sehnsucht ist gestillt, jede Verheißung ist in Erfüllung gegangen. Keine Klage mehr um verlorene Lebensgüter, kein Suchen mehr nach einem fernen Friedensglück. Aber auch kein stürmisches Entzücken, kein jubelndes Genießen, das in sich selber schon den Keim des Todes trägt. Nein, die große Sabbatruhe ist angebrochen, und kaum haben diese Helden des alten und neuen Bundes noch ihre Individualität bewahrt, so gleichmäßig umleuchtet sie alle ein verklärter Abglanz des seligen Selbstgenügens, das auf dem Antlitze Christi thront (Abb. 127). Und doch scheuen sie sich, den Blick zu ihm emporzurichten, als könnten sie den Anblick Gottes nicht ertragen, und nur Maria wagt es, halb neben ihm thronend, halb vor ihm kniend — umile ed alta più che creatura*) — das Auge zu ihrem Sohne zu erheben. Das Göttliche im Menschen konnte Raffael noch ergreifender schildern, ein herrlicheres Christusideal ist ihm noch in der Transfiguration gelungen, aber in der einheitlichen Beseelung der edelsten Menschengestalten konnte er sich, konnten ihn andere kaum noch übertreffen.

Zahllose Engelscharen füllen und beleben den unermeßlichen Weltenraum. In blassen Farben flüchtig angedeutet und gleichsam nur als Element gedacht, aus dem der Himmel Licht, Luft und Wolken bildet, lassen sie die wahrhaft monumentale Ruhe dieser Himmelsglorie nur noch plastischer hervortreten. Über dem Glorienschein Christi thront der würdevoll segnende Gott-Vater, welchen Raffael gebildet hat, als er noch nicht ahnte, wie Michelangelo sich den Jehovah dachte.

*) Demütiger und erhabener als jede andere Kreatur.

Unten schwebt die Taube des h. Geistes hernieder, und die vier Putten mit den vier Evangelienbüchern — ein völlig neuer Gedanke Raffaels — führen das Auge des Beschauers vom Himmel auf die Erde herab.

‚Sachlich ist nun in der unteren Hälfte der liturgisch hergerichtete Altar mit der Monstranz und der Eucharistie der Mittelpunkt. In der verklärten Menschheit Christi, in der Brotgestalt, ist die Einheit gegeben, welche die irdische Welt mit dem Reiche der Seligen verbindet.‘ Schon Fra Bartolomeo hat in der Auferstehung Christi in den Uffizien denselben Gedanken ausgedrückt, wenn er auf dem geöffneten Grabe Kelch und Hostie anbrachte, die Christus als sein Testament der Welt zurückgelassen hat. In den vier Evangelien, welche die Engel selbst vom



128. Mittelgruppe aus dem Parnaß.

Himmel auf die Erde herniedertragen, in der Monstranz, welche Christi Kreuzesopfer symbolisiert, ist jede Offenbarung festgelegt, wer aber wird sie der Menschheit übermitteln, wer wird über der blöden Menge das Kleinod mit unbefleckten Händen emporhalten, wer wird des Heiligtums Hüter sein? Siehe da, ein Volk von Priestern und Propheten hat sich um den Altar Gottes gesammelt, bereit, in ihren Herzen die Lehre zu bewahren und mit ihren Lippen das Wort zu verkündigen.

‚Dies ist das Vermächtnis Christi auf Erden‘, sagt der stehende Priester links vom Altar, mit beiden Händen auf die Monstranz mit der Hostie weisend; ‚denselben, der sich Euch hier unten nur im Gleichnis offenbart, dürft Ihr dort oben leiblich schauen‘, sagt die erhobene Rechte des tieferregten Greises gegenüber. Dann wird die Stimmung gelassener. Wie im Abendmahl Lionardos der geistige Strom der Bewegung von dem vollständig passiven Christus ausgeht, in seiner Nähe

rechts und links am mächtigsten emporflutet und nach den Seiten hin allmählich leise verklingt, so ist auch in der Verherrlichung des heiligsten der Sakramente die Teilnahme der Personen, die den Altar mit der Hostie umgeben, am tiefsten erregt, und noch die vier Kirchenväter erscheinen in angespannter geistiger Tätigkeit, des Schauens und Denkens, des Forschens und Erklärens. Rechts hinter Augustin erscheinen Thomas und Aquino, Innocenz III. und San Bonaventura, alle drei noch beteiligt an der Erforschung und Feststellung der Glaubenslehre, um welche sich nach der Meinung Julius II. auch Sixtus IV. so hohe Verdienste erworben hatte, daß er hier vor dem lorbeergekrönten Dante, vor dem kahlköpfigen Savonarola in vollem priesterlichen Ornat die Stufen zum Altar emporschreiten durfte. Auch links sind zahlreiche Porträts zwischen die Idealgestalten eingeschoben, deren



129. Gruppe aus dem Parnaß.

Namen sich nicht mehr ermitteln lassen. Könnten wir die beiden mitrengeschmückten Kardinäle hier namentlich bestimmen, so würden wir wohl auch die Theologen kennen, denen der Urbinate die stoffliche Anregung für sein tiefsinnigstes Freskobild in der Stanza della Segnatura verdankt, welches zugleich als seine höchste malerische Leistung gepriesen wird.

Wie erleichtert mochte Raffael aufatmen, als das große Werk der Disputa vollendet war, als er sich aus dem ernsten Kreise der Gelehrten und Theologen in die heitere Gesellschaft der Sänger und Poeten flüchten konnte. Frei von jedem Zwange, an keine Überlieferung gebunden, konnte er wählen und verwerfen, schaffen und zerstören, denn die Aufgabe, die Dichter aller Zeiten in idealer Gemeinschaft zu vereinigen, war überhaupt noch niemals an einen Künstler herangetreten. Darum gibt es hier oben auf dem Parnaß (Abb. 128) auch nichts zu erklären und zu deuten: Apoll und die Musen haben sich am kastalischen Quell zusammengefunden,

und die Dichter, heidnische und christliche, ohne Unterschied, haben sich um ihren Gott geschart. Apollo spielt einen seiner göttlichen Gesänge nicht auf der Leier, sondern auf der Violine, und seine Musen hören zu, ohne dabei ihren Sinn von der Außenwelt abzukehren. Leise singend hat der Gott den Mund geöffnet, und folgen wir dem Blick seiner erhobenen Augen, so meinen wir, er richte all die süße Sehnsucht seiner Lieder an die Musica am goldenen Mosaikhimmel über ihm, und das „numine afflatur", welches dort schon erfüllt scheint, komme hier noch einmal in einer rührenden Bitte zum Ausdruck. Wir fragen nicht lange nach den Namen der Glücklichen, die sich in diesem Dichterparadies, wo nur der Lorbeerbaum gedeiht, zusammenfanden (Abb. 129). Der blinde Homer, von heiligem Feuer durchglüht, verkündet laut, was ihm die Gottheit eingegeben; Dante, der unter Dichtern



130. Auffindung eines Sarkophages mit griechischen und lateinischen Klassikern. Freskogemälde in der Stanza della Segnatura.

wie unter Theologen Palme und Lorbeer errungen hat, blickt ernst und sinnend auf seinen Führer Virgil, der mit der ausgestreckten Rechten auf den singenden Apoll weist; links in der Gruppe unter dem Lorbeerbaum begegnen uns Petrarcas wohlbekannte Züge, und die Dichterin Sappho hält selbst ihren Namen auf einer ihrer Hand sich entrollenden Schrift empor. Das ist alles, was wir in diesem Kreise nennen sollen, und auf ein Weiteres müssen wir verzichten, ist es auch gewiß, daß Raffael mit jedem seiner Köpfe die Vorstellung eines bestimmten Dichters verband. Warum auch dort nach Namen forschen, wo wir so gerne voraussetzungslos genießen, warum nach Worten suchen für die süßen Melodien? Stehen nicht alle Männer und Frauen unter dem Zauberbanne der heiligen Töne Apolls? So zerstreut sie auch auf der Höhe des Hügels und an seinen Abhängen ihre Plätze gefunden haben, so gelassen sie sich auch miteinander zu beschäftigen scheinen, die beglückende Harmonie dieser Musik schwebt ihnen doch allen wie Sonnenglanz um die Stirn. Mögen auch Petrarca und seine Genossen sich unter dem Lorbeerbaum flüsternd unter-

halten, die erhobene Rechte des Jünglings belehrt uns sofort, daß ihnen die Lieder Apolls nicht entgehen. Und als der greise Dichter der Sappho gegenüber lauter als erlaubt, sich zu äußern wagte, hat gleich einer seiner Genossen, freundlich mahnend, den Finger an den Mund gelegt. Nur Homer spricht ganz laut, aber haben ihn nicht erst die Töne des Gottes in so tiefe Erregung versetzt, meinen wir nicht, der blinde Dichter lausche und rede zugleich, wenn wir ihn, das Haupt zum Himmel erhoben, die Rechte tastend ausgestreckt, langsam daherkommen sehen, als triebe es ihn mit unwiderstehlicher Gewalt, dem Urquell der Melodien nachzugehen, die ihn selbst zu neuen Gesängen begeistert haben?

In den zwei Fresken unter dem Parnaß, in Chiaroscuro ausgeführt, setzt sich ein Gedanke fort, der schon an der Decke im Siege des Apoll über Marsyas



131. Verbrennung der griechischen Klassiker. Freskogemälde in der Stanza della Segnatura.

zum Ausdruck gebracht worden ist. Unter den Konsuln P. Cornelius und B. Tamphilus, so erzählt Valerius Maximus in seinen Memorabilien, wurde auf dem Janiculus ein Sarkophag entdeckt mit griechischen und lateinischen Klassikern (Abb. 130). Die lateinischen wurden sorgfältigst aufbewahrt, die griechischen aber wurden verbrannt, weil man ihren Inhalt als religionsgefährlich fürchtete (Abb. 131). So ist auch hier der Unterschied zwischen wahrem und falschem Wissen und Vermögen in naiver Weise durchgeführt, die hohe Aufgabe der Poesie, eine Priesterin Gottes zu sein auf Erden, wird noch einmal mit Nachdruck betont.

Inhaltlich schließt sich die Schule von Athen (Abb. 132) weit enger an längst bekannte, unzählige Male durch die Kunst verherrlichte Gedankenkreise an als Parnaß und Disputa, die alle beide als künstlerische Schöpfungen in der Tradition überhaupt nicht vorgebildet sind. Aber gerade deshalb tritt hier die Meisterschaft des Urbinaten in so glänzendes Licht, gerade deshalb lernen wir in der Schule von

Athen besser als irgendwo anders begreifen, warum sich in Raffael alle Ideale der Renaissancekunst erfüllen mußten. Als Pollajuolo am Erzgrabe Sixtus' IV. die sieben freien Künste bildete, durfte er sich nach ehrwürdigem Brauche mit den Allegorien allein begnügen; Pinturicchio hat wenigstens schon im Appartamento Borgia um seine thronenden Frauengestalten einen Kreis ihrer antiken und modernen Verehrer gesammelt. Aber erst Raffael versetzte die Allegorie mit kühnem Griff als Hüterin des großen Philosophentempels an die Decke, erst in seiner Phantasie verwandelten sich die toten Begriffe in lebendige Aktion, und aus den sieben freien Künsten entwickelte er in unvergleichlich großartiger Schilderung eine ideale Vereinigung ihrer vornehmsten Vertreter.

Niemand anders als Bramante soll die Zeichnung entworfen haben für die majestätische Halle mit dem Kuppelbau im Hintergrunde, der das Ideal verwirklichen mag, welches dem kühnen Architekten für seine Peterskuppel vorschwebte. Apollo und Minerva werden in den Nischen der Fassade sichtbar, und ihre Bedeutung als Beschützer der gelehrten Menge unter ihnen braucht nicht erst erklärt zu werden. Wie im unteren Teile der Disputa, so entwickelt sich auch hier die Komposition auf stufenweise emporsteigendem Plane, aber wie vollendet ist hier die Kunst der Perspektive gehandhabt, wie zwanglos verteilen sich hier die Personen, welche in der Disputa noch gedrängt zu beiden Seiten stehen, über die großräumige Fläche, ohne daß dadurch die Übersichtlichkeit der Komposition gelitten hätte. Plato und Aristoteles (Abb. 133 und 134), welche eben in ernstem Gespräch oben auf der Plattform erscheinen, beherrschen äußerlich und innerlich diese festliche Versammlung erlesener Menschen, denen es so ernst ist mit ihrem Streben nach Vervollkommnung. Ehrfurchtsvoll haben Greise und Jünglinge den Philosophenfürsten Platz gemacht, begeistert und ergriffen lauschen sie ihrer Wechselrede, wie Aristoteles mit fast gebieterisch ausgestreckter Hand auf die Erde hinweist und auf den Menschen als Gegenstand und Endziel aller Forschung, und der greise Plato mit erhobener Rechten auf Gott hindeutet, der den Menschen schuf und ihm zugleich die Sehnsucht nach Erkenntnis seines Schöpfers in das Herz senkte. Die Gegenwart des weisen Aristoteles, des göttlichen Plato gibt der Versammlung dieser Denker und Forscher die wunderbare Weihe, hält das Alltägliche fern und hebt einen jeden unter ihnen über sein gewöhnliches Dasein hinaus. Oben in ihrer Nähe hörte alles Fragen und Forschen auf, und alt und jung begeistern sich in gleicher Weise am Anblick dieser beiden Männer, deren Gegenwart allein jeden Zweifel verstummen macht und allen Glauben neu belebt. Nur Sokrates, der Dialektiker, dessen häßliche Züge genau nach einer antiken Büste kopiert sind, durfte hier oben seine Schüler um sich sammeln; hat er doch als Mensch ein ebenso reines Leben geführt, wie Plato selbst. Aber unten im Vordergrund wird noch gegrübelt und geschrieben, gelernt und gelehrt. So anmutig und spielend, wie nur Raffael Ideen zu verkörpern verstand, kommt hier der oft wiederholte Gedanke zum Ausdruck, daß die sieben freien Künste nur den Weg bedeuten, der zur Erkenntnis des Wesens aller Dinge, zur Philosophie, hinaufführt, daß sie alle nur die Dienerinnen sind der Königin unter den Wissenschaften.

Und mit welchem Eifer wird hier unten gearbeitet, wie ungeteilt ist die Auf-

merksamkeit der Hörer, wie ernst und überzeugend ist die Beweisführung der Lehrer, wie intensiv ist das Nachdenken und wie aufrichtig der Wissensdrang! Links in



132. Die Schule von Athen. Stanza della Segnatura.

der Ecke hat sich der laubbekränzte Grammatiker in ein großes Buch vertieft, und neben ihm erscheint der Lockenkopf des kleinen Federico, der damals gerade in

Rom seine ersten Übungen in den freien Künsten begann. In der Pythagorasgruppe vereinigen sich Musik und Arithmetica, durch die griechische Notentafel des Jünglings, durch die Erscheinung des Arabers unverkennbar charakterisiert. Der tief erregte Forscher, welcher triumphierend in einem mächtigen Kodex auf die Beweisgründe der Lehren deutet, die er eben entwickelt hat, kann nur der Vertreter der Rhetorik sein, aber die herrliche Porträtgestalt eines Jünglings neben ihm hat Vasari wohl mit Unrecht Francesco della Rovere genannt, denn der leidenschaftliche Herzog von Urbino war eben nach Ermordung des Kardinals



153. Plato aus der Schule von Athen.

Alidosi beim Papste in höchste Ungnade gefallen. Auch die Bedeutung des einsamen Denkers läßt sich nicht mehr bestimmen. Da er noch auf dem Karton in der Ambrosiana fehlt, dürfen wir wohl annehmen, daß Raffael diese Jeremiasgestalt nur aus formellen Gründen in die Komposition einführte, um die Leere der mittleren Fläche auszufüllen. Hat doch Diogenes aus gleichem Grunde seinen Platz ein wenig höher mitten auf den Marmorstufen gefunden, die zum Heiligtum hinaufführen.

Die Meister und Schüler der Geometrie und Astronomie haben sich gegenüber in der rechten Ecke versammelt. Hier weiht Euklid, der Geometriker, welcher die Züge des kahlköpfigen Bramante trägt, die wißbegierige Jugend in die Geheim-

nisse des Kreises und der Linie ein, und fürwahr, es muß eine Freude sein, solche Schüler zu belehren. Wie ernst sie sich bemühen zu begreifen, wie glückselig sie sind begriffen zu haben, wie willig sie einander schon Begriffenes zu erklären versuchen! Ruhig und gelassen stehen Ptolemäos und Zoroaster mit Welt- und Himmelskugel daneben (Abb. 135).

Wieviel ist veraltet, wieviel ist beiseite gelegt und vergessen worden in den langen Jahrhunderten, die uns von Raffaels glücklichsten Schaffenstagen trennen! Wie oft haben sich Anschauungen, Geschmack und Neigungen der Menschen seither



134. Aristoteles aus der Schule von Athen.

verändert, wie ferne liegen uns heute die Gedankenkreise, auf denen eine Schule von Athen sich aufbaut! Und doch fühlen wir uns ganz zu Hause in der idealen Welt der Stanza della Segnatura, wo Form und Inhalt eins geworden sind. Warum rühren uns noch heute die Gesänge Homers, warum werden unsere Nachkommen noch dem Dichter der göttlichen Komödie Weihrauch streuen? Weil der Mensch nicht aufhören kann, über sich selbst hinaus zu denken und zu dichten, weil er in jeder echten poetischen Schöpfung sich selbst wiederfindet und seine reinsten Empfindungen, seine heiligsten Geheimnisse ausgesprochen sieht. Darum hat auch die Stanza della Segnatura längst aufgehört, eines Mannes, eines Volkes, eines Geschlechtes Eigentum zu sein. Sie gehört der Welt und einem Jeden, der die

Sprache ihrer Bilder versteht; sie ist ein Tempel für alle Völker, für alle Zeiten, und Raffael ist der Hohepriester, auf dessen Opferaltar das Feuer vom Himmel herniedergefallen ist.

* * *

Ein Wille rief die Malereien der Stanza della Segnatura ins Leben, und aus einem Geist entsprangen die großen, geschlossenen Gedankenkreise, welche durch eine Künstlerhand Gestalt gewonnen haben. Die Bilder zweier Päpste dagegen be-



135. Die Astrologen in der Schule von Athen. Rechts die Porträts von Raffael und Sodoma.

gegnen uns in der Stanza d'Eliodoro, politische Ereignisse verursachten mehr als einmal den Wechsel der ursprünglichen Entwürfe, bei deren Ausführung sich Raffael überdies zum ersten Male von Schülerhänden helfen ließ. Drängten sich doch die Aufgaben immer zahlreicher an den jungen Künstler heran, den alle Welt schon damals als den größten unter so vielen großen Meistern pries, hat er doch in jenen Jahren nicht nur das Porträt Julius II., sondern auch so große Altargemälde, wie die Madonnen von Loreto und Foligno gemalt. Vor allem aber betrieb der gewaltsame Papst, der sich nicht sättigen konnte an der Kunst des Urbinaten, Entwurf und Ausführung der Malereien in der zweiten Stanze, wo er von vornherein eine Verherrlichung der Kämpfe und Siege des eigenen tatenvollen Lebens beabsichtigt zu haben scheint. Aber so rastlos auch Raffael entwarf,

zeichnete und malte, der Tod ereilte den weißbärtigen Priesterkönig, ehe die Mysterien und Wunderdarstellungen der Stanza d'Eliodoro vollendet waren.

Wir können noch heute die äußere Geschichte dieser Fresken von den Wänden ablesen, wo die Inschriften in den Fensterleibungen — das Roverewappen mit der Jahreszahl 1512, das Mediciwappen mit der Jahreszahl 1514 — Beginn und Vollendung der Arbeit bezeichnen und zugleich das große Ereignis des Papstwechsels verkündigen. Aber damit ist nur der Rahmen gegeben; wie sich das Bild selbst ausgestaltet hat unter den Händen Raffaels und seiner Gehilfen, darüber



136. Die Deckenmalerei der Stanza d'Eliodoro von Baldassare Peruzzi.

schweigen die Quellen. Aber wir können doch heute noch deutlich erkennen, daß der ursprüngliche Plan zur Ausschmückung des Heliodorzimmers im weiteren Verlauf der Arbeit abgeändert worden ist. Die Decke, welche Peruzzi gemalt hat, einige Chiaroscuri in der Fensternische unter der Befreiung Petri, und eine Zeichnung im Louvre für die Fensterwand, welche heute die Messe von Bolsena ziert, sind die Trümmer des ursprünglichen Planes, nach welchem den Offenbarungen Gottes im alten Bunde an der Decke Szenen aus der Apokalypse, der größten Vision des neuen Bundes, an den Wänden gegenüber gestellt werden sollten. Und zwar sollten an den Wänden die vier großen Epochen der Kirche gemalt werden, wie sie St. Johannes beschreibt und seine Ausleger erklärt haben. Aber der Plan wurde aufgegeben, und nur der Entwurf zur Verherrlichung der zweiten Epoche

der Kirchengeschichte hat sich im Louvre erhalten: es sind die sieben Engel, denen von Gott die sieben Posaunen gegeben werden: status ecclesiae sub clangore septem tubarum.

Zunächst verbindet die Deckengemälde (Abb. 136), welche nach Art der antiken Grotesken als Teppiche gedacht sind, ein einheitlich visionärer Gedanke untereinander. Jehovah selbst heißt Noah in die Arche gehen, er hemmt durch einen Engel Abrahams mörderische Hand, er erscheint dem schlummernden Jakob im Traume über der Himmelsleiter, und er befiehlt dem Moses aus dem feurigen Busch, das Volk Israel aus der Knechtschaft Ägyptens zu befreien. Glaubens-



137. Die Messe von Bolsena in der Stanza d'Eliodoro.

prüfungen und Gnadenbeweise Gottes an seinen erwählten Dienern durchgeführt, das ist das Thema, welches sich überall wiederholt und dessen Wahl sich aus der politischen Lage Julius II. am Ausgang und Beginn der Jahre 1511 und 1512 zwanglos genug erklären läßt. Der Verlust von Bologna, die Ermordung seines Lieblings Alidosi, die schismatischen Bestrebungen seiner Feinde, Ludwigs XII. und Maximilians, alles das war auf einmal über den von schwerer Krankheit heimgesuchten Papst hereingebrochen, nun hatten einige abtrünnige Kardinäle sogar für den 1. September 1511 ein allgemeines Konzil nach Pisa ausgeschrieben, welches in der Tat am 5. November zusammentrat. Der Papst begegnete dem Schlage sofort, indem er für den 19. April 1512 eine allgemeine Kirchenversammlung nach Rom berief, aber, obwohl die schismatischen Kardinäle von vornherein keinen An-

hang fanden, barg doch ihr Vorgehen in sich selbst für das Papsttum die höchsten Gefahren, welche sich Julius II. keinen Augenblick verhehlt hat. Mochte er sich da nicht die ehrwürdigen Zeugnisse der Treue Gottes gegen seine wahren Diener als Trostgedanken an die Decke malen lassen? Müssen da nicht die Errettung Noahs, die Verheißung an Jakob, die Glaubensstärkung des zagenden Moses und die Gnadenbeweise an den glaubensmutigen Abraham auf die Empfindungen und Hoffnungen seiner eigenen Seele bezogen werden? Die Schilderungen aus der Apokalypse an den Wänden würden solche Gedanken nur fortgesetzt haben. Der Beschauer hätte in ihnen ein Vorbild des gefahrvollen, aber immer siegreichen Kampfes der Kirche gegen alle feindlichen Mächte gesehen. Er würde hier eine



138. Porträt Julius II. aus der Messe von Bolsena.

Verherrlichung des Glaubensmutes Julius' II. gefunden haben in den furchtbaren Kriegsgefahren der Jahre 1510 und 1511, er hätte hier alle Gedanken in Bildern gesehen, die schon ein Zeitgenosse Sixtus' IV. in einem berühmten Buch über die Apokalypse ausgesprochen hatte.

Aber kaum waren die Deckengemälde vollendet, kaum hatte man die Entwürfe für die Wandbilder begonnen, da änderte sich die politische Lage der Dinge. Das Kampfgeschrei wandelte sich in Siegesjubel. In den Schrecknissen der Apokalypse spiegelte sich jetzt nicht mehr deutlich genug der doppelte Sieg des Papsttums wieder über feindliche Könige und Fürsten und schismatische Kardinäle. So gab man die Schilderung des Kampfes der Kirche nach der Apokalypse auf und wandte sich der Verherrlichung ihrer Siege zu.

Man hat nach äußeren Gründen geforscht, um die Schilderung der Messe von Bolsena (Abb. 137) in einem der päpstlichen Privatgemächer zu erklären und

auf einen Besuch Julius' II. im Jahre 1506 in Orvieto hingewiesen, wo er die Reliquie des blutbefleckten Corporale verehrte. Aber die innere Beziehung ist damit noch nicht gegeben. Wir finden sie erst, wenn wir die Darstellung dieser alten Legende vom Jahre 1263, nach welcher sich dem zweifelnden Priester Blutstropfen auf der Hostie offenbarten, als einen Ausdruck der Seelenstimmung, als eine Verherrlichung des Glaubensmutes Julius II. auffassen, der, dem Priester gegenüber an seinem Faldistorium knieend, ernst und unerschütterlich das Wunder hinnimmt (Abb. 138), während das herandrängende Volk von heiligen Schauern und staunender Begeisterung ergriffen ist. „Dominus mihi adiutor, non timebo, quid faciat



139. Die Befreiung Petri in der Stanza d'Eliodoro.

mihi homo" ist der Wahlspruch Julius' II. gewesen; wir können ihn ablesen von den festgeschlossenen Lippen, von dem klaren, furchtlosen, durchdringenden Blick seines Auges. Der Sieger über das Schisma d. J. 1511, über Unglauben und Abtrünnigkeit hat sich in der Messe von Bolsena ein Denkmal gesetzt.

Als Julius II. am 22. Juni 1512 die Freudenbotschaft von der endlichen Vernichtung der Franzosen erhielt, sprach er sogleich die Absicht aus, am folgenden Tage seine Titelkirche S. Pietro in Vincoli zu besuchen, und am 23. Juni hat er hier in der Tat dem Apostelfürsten seine Dankgebete dargebracht. Hier mußten seine Augen, als er am Hochaltar kniete, das Bronzerelief der Befreiung Petri treffen, das er selbst als Kardinal gestiftet hatte zum Schmucke des Schreins, in dem man Petri Ketten aufbewahrt. Ist dem siegreichen Pontifex damals zuerst der Gedanke gekommen, durch Raffael im Vatikan denselben Stoff behandeln zu lassen,

durch das Wunder der Befreiung Petri seine eigene wunderbare Errettung zu verherrlichen? Jedenfalls ist die Befreiung Petri unmittelbar nach der Messe von Bolsena, wenn nicht vorher entstanden; das beweisen schon die Fragmente des ersten Planes, die Schilderungen aus der Apokalypse in der Fensternische.

Schon Vasari konnte nicht Worte genug finden, die Herrlichkeit der Befreiung Petri (Abb. 139) zu preisen, und die Vorzüge, welche er an diesem Fresko entdeckte, können wir noch heute mitbewundern. Er beschreibt, als sehe er alles lebendig vor sich, die kalten Schauer des Gefängnisses, wo man vom Lichtglanz des Engels erhellt den alten Petrus schlummern sieht, an Händen, Kopf und Füßen mit den bedeutungsvollen Ketten an seine stehenden Wächter geschmiedet, die gleichfalls tiefster Schlaf umfangen hält. Dann rühmt er, wie wunderbar das Entsetzen der Hüter dargestellt



140. Die Vertreibung Heliodors. Stanza d'Eliodoro.

ist, die draußen Wache haltend das Geräusch der Eisentür vernommen haben müssen und das Licht der himmlischen Erscheinung gesehen haben. „Welche Kunst, welch ein Genius," ruft er aus, „offenbart sich dann in jener Szene, wo der Heilige, von Fesseln befreit und vom Engel geleitet, das Gefängnis verläßt; wo es deutlich im Gesicht St. Peters zu lesen ist, daß ihm alles noch wie ein wesenloser Traum erscheint!" Endlich versetzt ihn die kunstvolle Anordnung des Ganzen, das eigentümliche Spiel des natürlichen Lichtes mit dem gemalten in das höchste Entzücken. Und in der Tat, vor Raffael hat die Kunst schwerlich je so wunderbare Lichteffekte geschaffen wie diese Mondsichel zwischen dunklen Wolken und dies Fackellicht auf den blanken Stahlrüstungen der erschreckten Krieger.

Daß in der Vertreibung Heliodors (Abb. 140) der Sieg Julius II. über seine inneren Feinde verherrlicht werden sollte, leuchtet ein, wenn man erwägt, daß ein Abtrünniger aus dem Volke Israel selbst dem Könige Apollonius die Schätze verraten hatte, welche die Priester in Jerusalem hüteten, daß die Schändung des

Tempelheiligtums der Gedanke war, welcher die Juden so furchtbar erregte. Ließen sich der feindselige Alphons von Ferrara, der ungetreue Herzog von Urbino nicht jenem Verräter vergleichen? In der Tat, dem glorreichen Siege über den Angriff auf unantastbare Rechte wollte der Papst im Fresko des Heliodor ein Denkmal setzen, darum tritt er hier zum zweiten Male auf, im Tragsessel thronend, ganz der „Pontefice terribile", der weißbärtige Held im Priestergewand, welcher selbst einer Vision vergleichbar, still und unbewegt über der sturmerregten Menge dahinschwebt, die sich in Grauen und Staunen um ihn in der Ecke zusammengedrängt hat.

Als der syrische Feldherr Heliodor, so erzählt das dritte Kapitel der Makkabäer, mit den geplünderten Schätzen, den Gütern der Witwen und Waisen Jerusalems den Tempel verlassen wollte, da erschien plötzlich in strahlender Rüstung ein himmlischer Reiter von zwei heldenhaften Jünglingen begleitet, die hieben mit Geißeln auf die Tempelräuber ein und stießen den Anführer selbst zu Boden; Onias aber, der Hohepriester, lag auf den Knieen vor dem Altar und betete.

Mit jenem wunderbaren Takt, der ihn allein auszeichnet, hat Raffael das Thema behandelt und den Statthalter Christi mitten in die alttestamentliche Szene eingeführt, ohne daß äußerlich die Einheit der Handlung gestört wäre. Im Hintergrunde des weiten, dämmernden Tempels kniet Onias am Altar vor dem siebenarmigen Leuchter, den Zorn des Himmels auf die Tempelschänder herniederbetend. Der Vordergrund ist in der Mitte frei geblieben, aber erst in diesem Augenblick sind die Himmelsboten, von Sturmeswinden durch die Luft getragen, hier vorübergerast. Eben haben sie ihr Opfer erreicht, mit hocherhobenen Geißeln stürzen die Engel herbei, schnaubend hat das schneeweiße Roß den aufschreienden Heliodor zu Boden geworfen, den der zornige Reitersmann mit seinem Flammenblick zu verschlingen scheint. Welch eine fliegende Bewegung, welch eine rasende Leidenschaft, welch ein kühnes Erfassen der Situation im höchsten entscheidenden Augenblick, wo es sich um Sieg und Niederlage, um Tod und Leben handelt, wo Schuld und Strafe eins geworden sind in plastisch greifbarer, in jedem Akt, in jeder Bewegung von warmem Lebensblut durchzitterter Darstellung! Erschüttert von solchem elementaren Ausbruch göttlichen Zornes wenden wir uns ab. Da trifft das Auge den eben im Tempel auf hohem Tragsessel erscheinenden Papst, der still und würdevoll wie Jehovah selbst hier aufzutreten scheint, die Ausführung seiner Machtgebote zu überwachen. So ist der Gedanke der Messe von Bolsena einfach fortgesetzt: Die abtrünnigen Kirchenfürsten, die Herzöge Italiens sind überwunden. Julius ist der Glaubensheld, Julius ist der Siegesfürst, in dessen Dienst der gnädige Himmel auch noch heute seine Wunder wirkt.

Erst in der Flucht Attilas (Abb. 141), die schon unter dem Roverepapst geplant und entworfen war, sollte die Verherrlichung des Sieges über die französischen Eroberer und „über die Barbaren", wie Julius sich auszudrücken pflegte, den triumphierenden Ausdruck finden. Wie hätte man auch besser den nach der schweren Niederlage von Ravenna ans Wunderbare grenzenden Sieg über die transalpinischen Eindringlinge feiern können, als durch eine Darstellung der alten Legende, nach welcher der römische Bischof Leo im Jahre 452 durch sein bloßes Erscheinen den Hunnenkönig Attila abhielt, die ewige Stadt zu nehmen und zu plündern? Aber

ehe noch Raffael an die Ausführung dieses Freskobildes gehen konnte, starb Julius II., und wo im Entwurf noch der Roverepapst, wie im Heliodorbilde, auf seinem Tragsessel thronend erscheint, da sehen wir heute im Gemälde den Mediceer hoch zu Roß, von seinen Prälaten gefolgt, von den schwertertragenden Apostelfürsten selbst vor jeder feindlichen Berührung geschützt.

Diese Art der Selbstverherrlichung, welche dann unter Leo X. in der Stanza dell' Incendio eine so wenig erfreuliche Gestalt angenommen hat, verletzt doch unter Julius II. niemals unser Gefühl, schon weil er sich überall begnügt, ganz objektiv



141. Die Vertreibung Attilas. Stanza d'Eliodoro.

als Zuschauer aufzutreten. Und wer könnte es dem alten Kriegsmanne verdenken, daß es ihn freute, sich am Lebensabend noch einmal vor den Bildern Raffaels die Stürme und Siege seiner ruhmvollen Regierung ins Gedächtnis zurückzurufen? Wer begreift es nicht, daß Raffael sich für die heiß errungenen Triumphe eines Rovere mehr begeistern konnte, als für alle Scheinerfolge eines Mediceers? Pries doch ganz Italien damals die Weisheit, Tapferkeit und Stärke des gefürchteten Priesterkönigs, haben doch seine Römer ihn vergöttert wie niemals einen anderen Papst der ganzen Renaissanceperiode.

Selbst der schroffe Michelangelo, dem jede Schmeichelei verhaßt war, hatte in einem vorwurfsvollen, an Julius II. gerichteten Sonett bekannt, er sei ihm untertan und ergeben wie die Lichtstrahlen der Sonne, und kaum hatte er die

Sixtina vollendet, so griff er sofort zum Meißel zurück, im Ruhmesdienste seines Herrn jenes Riesendenkmal aufzutürmen, das immer ein Entwurf geblieben ist, von dessen Majestät und Schönheit die heute in San Pietro in Vincoli willkürlich zusammengesetzten Marmorwerke keinen Begriff mehr zu geben vermögen. Ein ganzes Heer von Statuen sollte den hohen, durch Nischen gegliederten Unterbau des Denkmals schmücken, in einer Welt von Allegorien sollten die persönlichen Tugenden des Papstes, seine Freude an den Künsten des Friedens, seine sieghafte Größe in den Stürmen des Krieges gepriesen werden. Wir werden an den Schmuck römischer Triumphbögen erinnert, wenn wir hören, daß in geflügelten Viktorien die Siege des Papstes, in gefesselten Sklaven die von ihm besiegten Provinzen symbolisiert werden sollten, während in der Darstellung der Tugenden und Künste, die uns so oft an den Grabmälern früherer Päpste begegnen, die ehrwürdige Tradition einfach eine Fortsetzung fand. Ein völlig neuer Gedanke, so tief und schön, wie ihn nur ein Michelangelo erfinden konnte, kam dagegen in den Freifiguren zum Ausdruck, welche hoch oben an den Ecken des riesigen Sockels Platz finden sollten.

Hier deuteten die Statuen des tätigen und beschaulichen Lebens nach der durch Dante populär gewordenen Lehre des h. Thomas von Aquino den Doppelweg an, der dem Menschen freisteht zur Erlangung seiner Seligkeit, hier sollte sich in den Riesenstatuen des Moses und des Paulus — Urtypen rastlos wirkenden Schaffens — die bedeutungsvolle Wahl des heldenhaften Papstes aussprechen, den endlich Engelhände aus dem Sarkophag über der trauernden Erde zum Himmel emporhoben.

Wäre dies Denkmal mit all seinem plastischen Schmuck in den großartig schönen Verhältnissen so gedankenreich und formgewaltig vollendet worden wie es Condivi und Vasari beschreiben, die Mausoleen römischer Cäsaren würden dagegen wie gigantisch aufgetürmte architektonische Massen erscheinen ohne die schöne Harmonie der Verhältnisse, ohne den tiefen Sinn eines gewaltigen, bis ins einzelne durchgeführten Ruhmesgedankens. Aber das Verhängnis, welches auf diesem Papstgrabe ruhte seit jenem denkwürdigen Apriltage 1506, als Michelangelo Rom im Zorn den Rücken kehrte, ist ihm die langen Jahrzehnte hindurch treu geblieben, und so sehr auch der Meister in heiliger Pietät gegen seinen ersten und größten Gönner bestrebt war, die übernommenen Verpflichtungen zu erfüllen, immer wollte ihn jeder der folgenden Päpste im Dienste des eigenen Ruhmes tätig sehen. So gelangten von den geplanten vierzig Statuen außer einigen Fragmenten überhaupt nur fünf zur Ausführung: die zwei Sklaven im Louvre, die Allegorien des tätigen und beschaulichen Lebens und endlich der Moses in San Pietro in Vincoli (Abb. 142). Geplant und entworfen wurden wohl alle diese Statuen noch zu Lebzeiten Julius II., aber erst nach seinem Tode, in den Jahren 1513—1517, hat sie Michelangelo in seiner berühmten Werkstatt am Macel de' Corvi in Angriff genommen und zum Teil vollendet. Die Phantasie noch ganz erfüllt von den Titanengestalten der Sixtina, das Herz betrübt durch den Hingang seines Herrn und mit den Gedanken die Vergangenheit suchend, wo er ihm gedient, hat der Meister den Moses geformt, den gewaltigen Schlußstein jener großen Kulturepoche, die in Julius II. ihren Gipfelpunkt erreicht hatte. Die Bemerkung des Kardinals von

Mantua, daß der Moses allein genüge, das Andenken des Roverepapstes zu ehren, hat noch heute einen tiefen Sinn, den niemand besser zu würdigen vermochte als Michelangelo selbst, welcher im Moses die Zerstörung seiner Juliusstatue in Bologna gerächt zu haben scheint. In diesem Marmor ist die erhabenste Huldigung ausgesprochen, die jemals ein Künstler einem Fürsten dargebracht hat, und doch ist damit seine Bedeutung noch lange nicht erschöpft. Wer kann durch den wechselnd



142. Der Moses des Michelangelo. S. Pietro in Vincoli.

bewegten Spiegel des Meeres in seine unergründlichen Tiefen hinabschauen. Wer kann behaupten, in vergänglichen Zügen die ewigen Geheimnisse der Seele lesen zu können? Daß er durch seine Schöpfungen zu jedem seine eigene Sprache redet und einem jeden etwas anderes sagt, ist einer der größten Triumphe des Genius und eins seiner heiligsten Rechte, das wir in Demut anerkennen sollen. Wenn wir vor dem Moses in San Pietro in Vincoli uns selber verlieren und doch uns selber wiederfinden, so können wir wohl ahnen, wie einzigartig in diesem Marmor die

Verbindung des Allgemeingültigen und des individuell Begrenzten gelungen ist, aber begreifen können wir das Wunder nicht.

Symbolisch, wie die Allegorien zur Rechten und Linken, verkörpert dieser Gewaltige des alten Bundes alles, was die Renaissance heldenhaftes in sich trug, er scheint die Krone jener starken Individualitäten zu sein, welche damals die Natur so verschwenderisch schuf. Niemals offenbarte Michelangelo seine Prometheusabstammung glänzender als hier, wo er den Schöpfer selbst herauszufordern scheint: Schaffe den Menschen so übermenschlich, wie ich es getan, und er wird des Lebens Lust und Leid überwinden lernen!

Und doch ist dieser Moses, in dessen machtvoller Erscheinung Michelangelo die unerschütterliche Heldenkraft seines Papstkönigs verherrlichen wollte, in dessen Seelen er die Abgrundstiefen des eigenen Empfindens versenkte, so ganz das menschgewordene Ideal des Gesetzgebers, des Priesters und Propheten des alten Bundes, daß ihn die Juden Roms sich zum Glaubenshort erkoren und jeden Sabbat in großen Scharen „wie die Stare" nach San Pietro in Vincoli pilgerten, ihren Capitano zu sehen und anzubeten, „nicht wie man menschliche, sondern göttliche Dinge verehrt". So erfüllten sich die Träume Michelangelos, und wenn er das jüdische Volk in inbrünstiger Andacht um den steinernen Abgott knieen sah, dann konnte er sich sagen, daß er verstanden war. In solcher Beziehung zur Menschheit und in keiner anderen hatte er sich den Moses vorgestellt, als er sein lebendiges Bild in einsamem Schaffenskampf langsam dem toten Stein entriß; den letzten, großen, stillen Augenblick im sturmbewegten Leben des Patriarchen hielt er fest, wie er noch einmal Israel um sich sammelt, ihm sein Testament zurückzulassen. Wie Signorelli vor ihm den Moses in der Sixtina als ehrwürdigen Hirten, seine letzten Gebote verkündigend, geschildert hatte, so ist auch der Moses Michelangelos nicht mehr der starre Gesetzgeber, nicht mehr der fürchterliche Feind der Sünde mit dem Jehovahzorn, sondern der königliche Priester, welchen das Alter nicht berühren darf, der segnend und weissagend, den Abglanz der Ewigkeit auf der Stirn, von seinem Volke den letzten Abschied nimmt. Wer wollte es nicht wagen, diesen ernsten Sinn auf Julius II. zu beziehen, dessen Ende so würdig, so siegreich überwindend war, wie sein Leben Kampf und Mühsal gewesen? Wer wollte nicht an den Schmerz und die Liebe eines Michelangelo glauben, wenn schon ein Raffael durch den Tod dieses Papstes so erschüttert war, daß er erklärte, den Pinsel nicht mehr führen zu können?

Mit einer Apotheose, wie sie keinem Imperator glänzender geboten war, schlossen die Tage der Rovere in Rom, und während Julius II. mit dem Tode rang, begeisterten sich die Römer an der Vergötterung seines Lebens. An einem der Karnevalstage des Jahres 1513 belebte die Straßen der wundergewöhnten Stadt ein Festzug, dessen Herrlichkeit noch lange Jahre die Phantasie des Volkes beschäftigt hat. Der Senat, die Konservatoren, die ganze ritterliche Jugend Roms, alle ihre Kunst- und Hankwerksgenossenschaften versammelten sich einmütig auf dem Kapitol, von welchem die Prozession ihren Weg zur Piazza Navona nahm. Hier sah man über den endlosen Scharen des feierlich einherschreitenden Volkes einen Triumphwagen nach dem anderen sich erheben, eine Allegorie nach der

anderen sich entwickeln, Ruhmestaten und Erfolge des sterbenden Papstes zu verherrlichen. An einen Eichbaum gebunden sah man die gebändigte Romagna als Gefangene aufgeführt; von einer Friedenspalme beschützt, von Bewaffneten umringt erschien das befreite Italien und hinterher das gedemütigte Bologna. Andere Allegorien unterworfener Provinzen folgten, Po und Tiber schlossen sich an, das ausgerottete Schisma wurde in zahllosen Gleichnissen verhöhnt. Dann türmte sich mitten im Zuge, hoch über der staunenden Menge, ein Obelisk empor, auf dem in aller Welt Sprachen geschrieben stand: Julius II., dem Befreier Italiens, dem Ueberwinder des Schismas! Posaunenton verkündete endlich den großen Triumphwagen des lateranischen Konzils, und jubelnd begrüßte die Menge den vergötterten Papst, der, von den Kirchenfürsten umgeben, unter der Eiche thronte, die mit ihren Zweigen auch Kaiser und König beschattete.

Die Jubelstimmen und Posaunenklänge sind verhallt, die glänzenden Bilder sind längst vorübergezogen, aber der Name Julius II. ist noch nicht verklungen. Bramante, Raffael und Michelangelo, denen er der glorreichste Beschützer gewesen, haben sich dankbar zu Herolden seines Ruhmes gemacht, und das Roverewappen wird den Romfahrern noch verehrungswürdig erscheinen, solange die Sixtina und die Stanza della Segnatura von den Taten des Genius zeugen, solange noch die Peterskuppel ihren mächtigen Schatten wirft über die Dächer und Mauern und Ruinen der alten ewigen Stadt.



143. Rovere-Wappen im Palast der Penitenzieri.



Wappenemblem Leos X.

## Sechstes Kapitel.

### Leo X. (1513—1521.)

Hart am jenseitigen Ufer des Tiber, zwischen der Porta Settimiana und San Giacomo, dehnt sich ein weiter, hochummauerter Garten aus. Durch die Tiber-Kais zum Teil zerstört, durch moderne Häuser rings herum von aller Aussicht abgeschnitten, dem Verfall preisgegeben wie kaum ein anderer der Villengärten Roms, läßt diese Wildnis heute nur noch mühsam erkennen, was sie einmal gewesen ist. Die Wege sind mit Gras bewachsen, die Mauern und die Postamente, welche ihre Statuen verloren haben, sind mit üppigem Efeu übersponnen, die Brunnen sind fast alle versiegt. Nur in einer entlegenen Grotte hält noch eine Nymphe eine zerbrochene Muschel empor, aus welcher das Wasser leise in einen moosbewachsenen, antiken Sarkophag herniedersickert. In den dichten Lorbeergebüschen nisten die Vögel, und im Frühling füllen die süßesten Rosendüfte den einsamen Garten.

Hier liegt die Farnesina, das Gartenhaus des reichen Kaufherrn von Siena, Agostino Chigi, den Julius II. mit dem Beinamen „Della Rovere" ehrte und Leo X. mit seinem geistlichen Hofstaat gern zu prunkenden Festen besuchte. Neuerdings ist Raffael als Erbauer der Villa genannt worden, aber Vasari bezeichnete den Landsmann Agostinos, Baldassare Peruzzi, als ihren Architekten. Er bewunderte den Palast des Sienesen über alle Maßen und rühmte ihn nicht als eine Schöpfung von Menschenhand, sondern als ein Werk der Natur. Schon im Jahre 1509 wird der Bau in den Mirabilien Roms genannt; wenig später werden die Architekten ihre Arbeit vollendet haben. Der Backsteinbau der Villa, auf dessen ziemlich hohem Erdgeschoß sich nur ein Stockwerk erhebt, ist einer der ersten Paläste in Rom, in dem die Nachahmung mittelalterlicher Festungsbauten preisgegeben wurde, für dessen klare und wohldurchdachte Verhältnisse der Mensch als Maß gedient hat. Die durch Pilaster reich gegliederten Mauern waren ursprünglich auch draußen mit Malereien in Chiaroscuro geschmückt, und oben sieht man in

Stukko ausgeführt ein prächtiges Kranzgesims mit springenden Putten, welche Fruchtkränze tragen.

Das Innere dieses Landhauses zu schmücken, berief nun der reiche Kaufherr nacheinander die vornehmsten Künstler seiner Zeit, und nicht mehr im Vatikan, sondern in der Farnesina ist unter Leo X. das Größte in der Malerei geleistet worden. Peruzzi begann im Erdgeschoß die östliche Gartenloggia zu malen;



144. Die Galathea Raffaels in der Farnesina nach einer alten Kopie in der Gallerie von San Luca zu Rom.

Sebastiano del Piombo eilte aus Venedig herbei; Giovanantonio Bazzi wurde aus den Stanzen in die Villa in Trasstevere berufen, ja selbst Raffael konnte dem Freunde Agostino seinen Beistand nicht versagen, und dem Meister folgten die Schüler, Giulio Romano und Francesco Penni, in die Farnesina. Noch waren die großen Historienbilder in den päpstlichen Prunkgemächern nicht vollendet, als sich schon in dem neuerstandenen Landhaus am Tiber den Künstlern eine neue Wirkungsstätte bot. Aber es galt nicht mehr die Dogmen des Glaubens zu verherrlichen,

der Sienese begehrte von den Malern auch keinen Weihrauch für die eigene Persönlichkeit; die Götter Griechenlands hielten triumphierend ihren Einzug in sein Haus, denn in der Farnesina zeigt sich die Kunst zum erstenmal befreit von allen christlichen Glaubensvorstellungen, ausschließlich im Dienst der Antike. Und es scheint, sie habe aus dem neuen Stoff frische Lebenskraft geschöpft. Wie höfisch kalt ist alles, was die Schule Raffaels in der Stanza dell' Incendio gemalt hat. Welch eine holde Nachblüte zeitigte die Kunst der Hochrenaissance in der Farbendichtung von Amor und Psyche und in dem Hochzeitsbilde von Roxane und Alexander!

Die beiden luftigen Gartenhallen nach Norden und Osten im Erdgeschoß und eins der unteren Gemächer, den geräumigen Salon im ersten Stock und sein Schlafgemach daneben hat noch Agostino selbst mit Freskobildern ausschmücken lassen, ehe ihn ein vorzeitiger Tod im fünfundfünfzigsten Lebensjahre dahinraffte. Heute ist dem Besucher nur der Eintritt in die Loggien gestattet, die jetzt ihr Licht durch große Fenster erhalten, während sie einmal nach dem Garten zu überhaupt geöffnet waren. Hier begann Baldassare Peruzzi — und zwar in der östlichen Loggia — im Jahre 1510 seine Deckenmalereien, die er schon ein Jahr später vollendet hatte. Ein Tonnengewölbe, ähnlich dem, welches sich über der Kapelle Sixtus IV. erhebt, mit flachem Spiegel, zwölf einschneidenden Stichkappen und zehn Sechsecken dazwischen sollte der Sienese mit Gemälden schmücken, während die Ausmalung der Lünetten dem Venezianer Sebastiano del Piombo übertragen wurde. Über beiden Künstlern scheint ein einheitlicher Plan vorgelegt worden zu sein. Das Reich des Himmels und der Lüfte, wie es sich die Alten vorgestellt, sollte in den Deckengemälden dieser Loggia verherrlicht werden. Hyginus und Ampelius wurden dem Peruzzi, Virgils Metamorphosen dem Sebastiano del Piombo an die Hand gegeben.

Zunächst machte sich Peruzzi mit aller Sorgfalt an die Gliederung des Deckenspiegels, wobei er einen solchen Sinn für Perspektive an den Tag gelegt hat, daß selbst Tizians scharfes Auge sich täuschte und er alles für gemauert hielt, was doch nur gemalt war. Ja, man könnte meinen, der Himmel leuchte wie beim Pantheon durch die durchbrochene Decke hindurch, hätte nicht Peruzzi noch Figuren auf den blauen Hintergrund gemalt. Im Mittelfelde schwebte einmal sicherlich das Wappen der Chigi, wie heute das der Ripalda. Links davon sieht man Perseus, der eben der entsetzten Medusa das Haupt vom Rumpfe schlagen will. Versteinerte Menschen- und Tierbilder, jedes mit einem Stern über der Stirn, heben sich über den Wolken empor, und die schwerfällige Fama schwebt, ihr mächtiges Horn an den Mund setzend, in die Lüfte. Rechts gegenüber — so deutet man heute — ist das Sternbild des großen Bären gemalt. Hier sieht man Callisto — von Juno in eine Bärin verwandelt — durch die Lüfte dahinfahren. Leicht und nachlässig führt sie an goldenem Zügel das wilde Gespann zweier Stiere, und in Mienen und Gebärden bringt sie die Freude zum Ausdruck, daß sie die schnaubenden Tiere so leicht und sicher beherrscht.

In den zehn Sechsecken sind auf blauem, gesprenkeltem Grunde die zwölf Zeichen des Tierkreises gemalt und zwar genau in der Reihenfolge wie Hyginus

und Ampelius sie aufzählen. Man beginne die Betrachtung mit dem zweiten Felde der Fensterwand, wo

1. und 2. Widder und Stier auf einer Fläche dargestellt sind. Jupiter, ein etwas hinfälliger Alter mit struppigem Bart und Haar hockt auf hochgetürmten Wolken; ihm gegenüber steht Europa mit flatterndem Gewand, eben im Begriff, den schönen, schneeweißen Stier, der sich zu ihren Füßen niedergelassen hat, mut-



145. Psyche bringt der Venus die Schönheitsalbe aus der Unterwelt. Freskobild der Farnesina.

willig bei den Hörnern zu fassen. Über der Gruppe sieht man in kleinen Verhältnissen ausgeführt den springenden Widder.

3. Zwillinge. Leda, mit grünem Kleid und rotem Mantel angetan, liebkost den Schwan, der sie mit mächtigem Flügel umfangen hat. Die beiden anmutigen Zwillinge sitzen daneben, und hinter dem einen sieht man ein großes zerbrochenes Ei.

4. Krebs. Herkules, ein Greis mit weißem Bart und Haar, erschlägt mit

flammender Keule die Hydra, während ihm ein riesiger Krebs auf Befehl der Juno an seinen Füßen zu schaffen macht.

5. Löwe. Herkules, hier ein ganz nackter, bartloser Jüngling, ringt mit dem Löwen, dem er den Rachen auseinanderreißt. Die herrliche geschlossene Gruppe kann man sich ohne weiteres plastisch denken.

6. Jungfrau. Diana schreitet bewaffnet mit Erigone daher, deren Gewand ihr treues Hündlein gefaßt hat.

7. und 8. Wage und Skorpion. Man sieht den schwebenden Merkur und den auf Wolken stehenden Mars. Seitwärts rechts und links sind Wage und Skorpion gemalt.

9. Schütze, unter dem Bilde des mit dem Bogen schießenden Kentauren Chiron dargestellt, der auf dem Pelion wohnte und ein Freund der Musen war. Deswegen erscheint auch neben ihm Apoll mit der Leier.

10. Steinbock. Neben der Venus angebracht, die auf einer Muschel erscheint und sich die langen, goldenen Haare trocknet. Sechs schneeweiße Tauben flattern um die Schaumgeborene herum.

11. Wassermann. Unter dem Bilde Ganymeds dargestellt, den ein rabenschwarzer Adler durch die Lüfte trägt.

12. Fische. Unter dem Bilde der Venus dargestellt, die sich im Kampf der Giganten in einen Fisch verwandelt hatte. Neben Venus (übermalt) erscheint Saturn (gut erhalten) mit der Zackenkrone auf dem grauen Haar, dem Ährenbüschel in der Linken und der Sichel in der Rechten. Zwischen beiden flattert Amor.

Als Illustrationen der zwölf Zeichen des Tierkreises also geben sich diese Gemälde ohne weiteres zu erkennen. Aber warum erscheinen auf dem Bilde des Stieres Jupiter, auf dem der Jungfrau Diana, auf dem von Wage und Skorpion Mars und Merkur, auf dem des Schützen Apollo, auf dem des Steinbocks Venus und auf dem der Zwillinge Saturn? Weil dem Künstler aufgegeben war, zugleich mit den Zeichen des Tierkreises auch die sieben Planeten zur Darstellung zu bringen, deren besonderer Einfluß auf die Geschicke der Menschen in der Renaissance allgemein zugegeben wurde. Ja, die Darstellung der sieben Planeten als Deckenschmuck war ganz besonders beliebt. Man findet sie u. a. zweimal im Appartamento Borgia, in der Villa Madama und in der Kapelle der Chigi in S. Maria del Popolo.

Neben den Planeten und den Zeichen des Tierkreises hat dann Peruzzi in den Zwickeln auf mosaiziertem Goldgrunde vierzehn andere Sternbilder zu personifizieren versucht: Argo, Fuhrmann, Schwan, Deltoton, Pegasus, Andromeda (?), Delphin, Bogen, Leier, Altar, Krone, Mischkrug, Schlange (Rabe), Hund. In der Anordnung dieser Bilder folgte Peruzzi im allgemeinen dem Prinzip, daß er die nördlichen Sternbilder (Fuhrmann bis Leier) auf der nördlichen, die südlichen Sternbilder (Argo bis Altar) auf der südlichen Hälfte der Decke anbrachte. Die Bilder sind mit der Sorgfalt eines Anfängers gemalt, der den ersten monumentalen Auftrag erhalten hat. So haben sich die Farben aufs beste erhalten. Aber wie es den Figuren im einzelnen an Kraft und Lebensfülle gebricht, so fehlt dem Ganzen der Zusammenhang und die geschlossene Wirkung auf das Auge.

Unter den Himmelsbildern Peruzzis an der Decke hat wenig später Sebastiano del Piombo in den Lünetten das Reich der Lüfte darzustellen versucht. Verwandlungen und Situationen aus Virgils Metamorphosen waren ihm als Stoff gegeben, wie sie einige Jahre später Leo X. auch seinem Nepoten Giuliano zur Ausschmückung der Villa Madama vorschlug. Man sieht, wenn man die Betrachtung im Süden beginnt:



146. Jupiter Amors Bitte gewährend. Freskobild der Farnesina.

1. in der ersten Lünette Tereus, welcher die beiden Schwestern Philomela und Procne verfolgt, die dem ungetreuen Gatten seinen eigenen Sohn als Speise vorgesetzt hatten. Alle drei wurden in Vögel verwandelt. (Ovid. Metam. VI. 665.)

2. in der zweiten Lünette die Töchter des Kecrops, welche trotz des Verbotes der Athene den Korb öffnen, den ihnen die Göttin anvertraut. Sie finden das Ungeheuer Erichthonios und werden zur Strafe in Vögel verwandelt. (Ovid. Metam. II. 535.)

3. in der dritten Lünette Dädalus am Boden liegend und den verunglückten Fliegeversuchen des Ikarus zuschauend. (Ovid. Metam. VIII. 225.)

4. in der vierten Lünette Juno, welche auf ihrem von Pfauen gezogenen Wagen unter einem Regenbogen durch die Luft dahinfährt. (Ovid. Metam. II. 531.)

5. in der fünften Lünette Scylla, welche ihrem Vater Nisus das Purpurhaar auszieht, von welchem das Geschick seines Reiches abhängt. (Ovid. Metam. VIII. 83.)

6. in der sechsten Lünette den Himmelssturz des Phaethon. (Ovid. Metam. VIII. 236.)

7. in der siebenten Lünette Oreithyia, welche von Boreas geraubt wird. (Ovid. Metam. VI. 703.)

8. in der achten Lünette Flora, die vom Zephyr angeweht wird. (Ovid. Metam. I. 107. Vgl. Ovid. Fast. V. 194.)

9. in der neunten Lünette den großen, jugendlichen Kopf, dessen Autor bis heute noch nicht festgestellt worden ist.

Weit besser als dem Sienesen ist es dem Venezianer gelungen, den Beschauer von der Lebens- und Handlungsfähigkeit seiner Gestalten zu überzeugen. Welch eine elementare Naturgewalt spüren wir im Raub der Oreithyia durch Boreas. Wie furchtsam und neugierig, wie listig und lüstern sind diese schönen Venezianerinnen Sebastianos mit ihren vollen Formen, den üppigen blonden Haaren und den rosigen Gesichtern!

Wie gering auch immer Raffaels Anteil an den Malereien der nördlichen Loggia gewesen sein mag, im Zug der Galathea übers Meer besitzt die Farnesina doch ein unbestrittenes Meisterstück von seiner Hand (Abb. 144). Wie Botticelli für seine Primavera, so hat sich auch Raffael für die Galathea die stoffliche Anregung aus Polizians damals vielgelesener Giostra geholt, und es ist der Mühe wert, beide Gemälde miteinander zu vergleichen. Ist bei Botticelli alles noch Verheißung, so ist bei Raffael alles Erfüllung; entzückt bei dem älteren Meister die süße Befangenheit, die zarte Empfindung, die heimliche Poesie, so nimmt uns Raffael gefangen durch jene unerreichte Kunst, die das Bild für den Beschauer zum Erlebnis werden läßt. Welch ein Triumphzug der von Liebe beseelten Schönheit über die stille leuchtende Meeresflut! Die stürmischen Tritonen haben sich in seliger Vereinigung gefunden, nur bei Galathea ist die Sehnsucht ungestillt. Mit kreuzweis gehaltenen Zügeln regiert sie acht- und mühelos die wasserschnaubenden Delphine; ihre großen dunklen Augen schweifen in die Weite, und ihre Gedanken suchen den fernen Geliebten. Ein frischer Seewind spielt mit ihrem dunkelroten Mantel und trocknet ihr das feuchte goldene Haar. Wie herrlich sind die Formen ihres Leibes, welchen sie schutzlos den Geschossen Amors preisgibt, wie natürlich ist ihr Anstand, wie hoheitsvoll die Grazie, mit welcher sie in ihrer Muschel mehr schwebt als steht! Als Komposition ist dies Meisterstück Raffaels ja noch heute was es war — seine Farbenschönheit aber ist dahin.*)

*) Über den Schöpfer der dekorativen Malereien in diesem Saal gibt die Inschrift an dem Pfeiler links von der Galathea Auskunft, die sich in den Grotesken der Pilasterornamentik verbirgt: Gio. Paolo Marescotti 1650.

Im Herbst des Jahres 1514 hatte Raffael die Galathea vollendet. Er schrieb damals an den Grafen Castiglione und dankte ihm für das überschwenglich gespendete Lob. Aber auch das feine Kennerauge des Agostino Chigi muß sich an der Herrlichkeit dieser Schöpfung begeistert haben. Er wünschte das Thema fortzusetzen und trug, wie uns Vasari erzählt, dem Sebastiano del Piombo auf, neben der Meerfahrt Galatheas den sterblichen Zeugen unsterblicher Schönheit zu malen, den verliebten Polyphem. Hatte doch auch Polizian den Liebesschmerz des unglücklichen Riesen mit launigen Versen geschildert, wie er seiner Herde vergessend



147. Kuppelmosaik der Chigikapelle. S. Maria del Popolo.

am Felsenufer sitzt und nach der Fürstin des Meeres ausschauend auf der Syrinx seine wenig melodischen Weisen übt. Viele Kränze hat er schon für sie gewunden, aber die Göttliche hat ihr Herz bereits verloren, sie verschmäht seine Geschenke und spottet mit ihren Gefährtinnen seiner heiseren Gesänge. Nach dieser Schilderung Polizians hat Sebastiano del Piombo den Riesen Polyphem auf einem Felsblock kauernd links neben Raffaels Galathea gemalt, aber das Fresko hat heute durch mehrfache Übermalungen jeglichen Stil und Charakter verloren.

„Dunkles will ich nicht, aber Mannigfaches und Erlesenes", schrieb einmal Kardinal Giuliano de' Medici, als es sich um die Ausmalung der Villa Madama handelte. „Die Geschichten aus dem Alten Testament sind gerade gut genug für die Loggia seiner Heiligkeit". Ähnlich wie der Nepot Sr. Heiligkeit dachte auch der

sienesische Handelsherr; wir sahen, daß er religiöse Stoffe bei der Ausschmückung seines Gartenpalastes mit Fleiß vermied; es scheint aber auch, daß er vor Peruzzis und Sebastianos weit hergeholten Schilderungen bei sich selbst die Voraussetzungen nicht fand und in der ganzen Deckendekoration den inneren Zusammenhang vermißte. So gaben ihm seine literarischen Freunde ein allgemeiner bekanntes Thema an die Hand, als er daranging, das Gewölbe der nördlichen Loggia ausmalen zu lassen. Und einen Stoff, der reicher wäre an poetischen Stimmungen und künstlerisch greifbaren Momenten als die Geschichte von Amor und Psyche, hätte man für Raffael und seine Schüler schwerlich wählen können.

Es waren die glücklichen Tage, als der gefeierte Meister für Kardinal Bibbiena das Badezimmerchen ausmalte, als die Porträts des Castiglione, des Navagero und des Tebaldeo entstanden, und als Raffael in Begleitung Bembos und anderer vornehmer Freunde den berühmten Ausflug nach Tivoli machte, die Denkmäler moderner und antiker Kunst dort zu betrachten. Bei solchen Zusammenkünften sind die Malereien in der Farnesina gewiß mehr als einmal erörtert worden, aber über Beginn und Verlauf der Arbeit wurde uns nichts übermittelt. Wir erfahren nur aus einem Brief, den Sebastiano del Piombo am 1. Januar 1519 an Michelangelo schrieb, daß damals die Decke der Loggia eben aufgedeckt worden war. Die Fresken scheinen von den Feinden Raffaels ebenso getadelt worden zu sein, wie sie von seinen Freunden bewundert wurden. Wir stellen uns heute auf Seite der Bewunderer, ja, die Behauptung darf kühn ausgesprochen werden, daß die Geschichte von Amor und Psyche der schönste Freskenzyklus ist, welcher überhaupt unter Leo X. in Rom entstand.

Allerdings so wie sich die Deckenmalereien dieser Loggia heute darstellen, waren sie nicht von dem Urbinaten gedacht. Die fingierten Fenster in den Lünetten, der fingierte Marmorbelag an den Wänden, die vermauerten Arkadenbögen, kurz alles was das Auge trifft, so wie es sich von der Decke herniedersenkt, stört den reinen Genuß. Aber als durch diese luftigen Arkaden der Duft unzähliger Rosen noch ungehindert in die Loggia drang, als man durch diese hohen Bögen hinausschaute auf das dunkle Grün des Gartens, wo die Brunnen plätscherten, als die Wände noch mit kostbaren Arazzi verkleidet waren, und die herrlichsten Marmorbilder griechischer Götter Zwiegespräch pflogen mit dem gemalten Olymp an der Decke, da mochte man sich in der Loggia Chigis in einen Tempel der Venus versetzt fühlen und hier das Wiederaufleben der Antike in der Renaissance als Wirklichkeit empfinden. Von dem Zauber, den diese Gemälde noch auf die Künstler des Seicento ausübten, berichtet eine rührende Legende. Taddeo Zuccari soll als junger, unbekannter Künstler auf seinen Irrfahrten durch Rom völlig unter den Bann der Kunst des Urbinaten geraten sein. Tagelang saß er in dieser Loggia zu malen und zu zeichnen, und des Nachts legte er sich hier zum Schlummer nieder, weil er kein anderes Unterkommen besaß.

Wer sich heute von Raffael in einer stillen Weihestunde das Märchen von Amor und Psyche erzählen läßt, dem mischt sich manche Bitternis in das Glück seines Schauens und Nachempfindens. Spuren verunglückter Restaurationen, Mahnungen an Verfall und Untergang berühren Sinn und Auge hier aufs



148. Jonasstatue von Lorenzetto in der Chigikapelle. S. Maria del Popolo.

schmerzlichste. Wie heiter muß die Schönheit dieser Bilder einst gewesen sein; wie trübe ist der Schleier, der sie nach Marattas Übermalung heute verhüllt! Raffael — denn niemand anders als er selbst kann die ganze Komposition der Decke ent-

worfen haben — versuchte mit Erfolg die Loggia noch in den Bereich des Gartens mit hinein zu ziehen. Er dachte sich die ganze Halle als eine große, herrlich kühle Laube aus üppigen Blumenkränzen und farbenschillernden Fruchtgehängen aufgebaut. Ein tiefblauer Himmel strahlt darüber, und gleichsam zum Schutz gegen die Gluten der Sonne sind als Bedachung prächtige Arazzi aufgehängt. Nur die Malereien in den Zwickeln und Stichkappen stören die Illusion, aber auch hier ist der Schauplatz für alle Darstellungen die blaue Himmelsluft, das Reich der Wolken. Hier war gewiß der Ort, ein Märchen zu erzählen; die Stimmung träumerischen Wohlbehagens war geschaffen. Und wie ein Kindheitstraum umfängt es uns noch heute, wenn wir dort oben hinaufschauen. Es war einmal ....

Man wird die Komposition Raffaels an der Decke dieser Loggia auch einem Gedicht vergleichen können, das uns in einer heiteren, aber doch gehaltenen Weise vorgetragen wird: die Melodie ist die Sage von Amor und Psyche und die Begleitung sind jene mutwilligen Putten, die sich in den Bogenzwickeln mit den Emblemen der großen Götter vergnügen. Das Epigramm eines griechischen Dichters gab den Stoff für die Schilderung dieser Amoretten, welche, ganz unabhängig von dem Hauptthema, die Macht des Liebesgottes über die Bewohner des Olymps verherrlichen sollen:

> Sieh! Amoretten berauben die Herrscher des hohen Olympos,
> Selber prangen sie dann in der Unsterblichen Schmuck.
> Ares entführen sie Schild und Helm, die beflügelten Schuhe
> Hermes, die Pfeile Apoll, Bacchus den Thyrsos verliert.
> Artemis Fackeln, des Herakles Keule, den mächtigen Dreizack
> Und des Donnerers Keil neckend ein Eros ergreift.
> Wenn die Unsterblichen selbst vor ihm nicht retten die Waffen,
> Könnte ein sterblicher Mensch trotzen dem schelmischen Gott?

Leider sind diese beflügelten Liebesgötter, welche die Liebe als Herrscherin auch über die Götter verherrlichen sollen, alle mehr oder minder übermalt. Hat Raffael sie überhaupt entworfen? Man möchte es verneinen. Er überließ vielmehr seinen Schülern, Giulio Romano und Francesco Penni, Entwurf und Ausführung dieser Zwickelbilder und zeichnete selbst nur die Kompositionen für die Stichkappen: Szenen aus der Geschichte von Amor und Psyche, von Apulejus erzählt. Oben links an der Schmalwand beginnt die Schilderung. Hier zeigt Venus mit der ausgestreckten Linken ihrem Sohne die schöne Psyche, wie sie vom Volke als Liebesgöttin verehrt wird, während ihre eigenen Tempel und Altäre verlassen sind. Amor aber hat, der Weisung der Mutter folgend, schon gehorsam den Pfeil erhoben, die Unglückliche zu treffen, um ihr Herz mit brennender Liebe zu dem niedrigsten der Sterblichen zu erfüllen. Aber der Pfeil ist auf den Gott selbst zurückgeprallt; er kann das Bild der Königstochter nicht vergessen, und sein Entzücken über ihre Schönheit nicht bemeistern. Wir sehen im nächsten Bilde, wie er schon den Dienerinnen seines Palastes befiehlt, die ihm von Zephyr zugetragene Erwählte seines Herzens zu bedienen. Man sieht, der ungestüme Liebesgott ist wie der Blitz in diesen trauten Dreiverein gefahren, der sich behaglich auf irgend einer Wolke niedergelassen hatte. Ganz erstaunt und fast erschrocken blicken zwei ihn an, während

die dritte mit den Augen dem Zeigefinger des Gottes folgt, das neue Wunder menschlicher Schönheit zu betrachten.

Dann aber nehmen die Dinge in diesem Göttermärchen schnell eine tragische Wendung. Psyche, begierig die Gestalt ihres nächtlichen Genossen zu schauen, beugt sich mit brennender Lampe über den Schlummernden, und wie sie zitternd ihn



149. Altarbild der Chigikapelle von Sebastiano del Piombo. S. Maria del Popolo.

betrachtet, fällt ein Tropfen siedenden Öles auf seinen unbedeckten Körper. Amor entflieht in den Palast der erzürnten Mutter, seine Wunde zu heilen; Venus aber sucht ihre Schwestern Ceres und Juno auf, ihnen das Herz auszuschütten über den ungeratenen Sohn. Erst hier greift Raffael die Erzählung wieder auf und schildert den schlechten Empfang, den die schöne, trauernde Göttin findet. Mit gekränktem Stolz wendet sie sich ab, denn die, von denen sie Trost begehrt, geben sich nicht einmal die Mühe, ihre Schadenfreude zu verbergen. Vor allem die Gesten und

das Lächeln Junos sind bezeichnend. „Haben wir nicht stets gesagt, daß es mit deinem Sohn kein gutes Ende nehmen würde? Nun siehst du selbst, wie gut du ihn erzogen hast."

Da läßt Venus die schneeweißen Tauben vor den goldenen Wagen spannen, den ihr Vulkan geschenkt hat, und fährt durch die blauen Lüfte eiligen Fluges zum Göttervater selbst empor. Die Sperlinge flattern um sie herum, der Sturmwind hat ihr das weiße Schleiertuch von den Schultern gehoben, aber wir lesen es in ihren Augen, wie weit der sehnsüchtige Wunsch, den Beistand des Allgewaltigen zu erlangen, ihrem geflügelten Viergespann vorauseilt. Als Göttin, Königin und Frau ist sie bis dahin erschienen, als schüchternes Mädchen tritt sie hilfesuchend vor Jupiter, der in göttlicher Gelassenheit auf dem grimmig dreinschauenden Adler thront und den flammenden Donnerkeil im linken Arme hält. Ja, die vielgewandte Göttin weiß genau, wie man hier oben aufzutreten hat, um im Bitten erfolgreich zu sein. Den Schleier, mit dem sie sonst die schönen Glieder leicht verhüllte, hat sie vergessen, nur die vollen Haare hat sie zierlich aufgeknüpft. Leise berührt sie mit der Rechten das Knie des Erhabenen und mit dem süßesten Lächeln und dem sonnigsten Blick begleitet sie die kindlich schüchterne Rede. Was Wunder, daß das jugendliche Herz des greisen Gottes schnell erweicht ist, daß Venus die Gewährung jeden Wunsches schon in seinen Augen lesen kann?

So scheint das Geschick der armen Psyche entschieden zu sein. Und in der Tat! im nächsten Bilde sehen wir den Götterboten wie Sturmwind durch die Lüfte eilen mit flatterndem Mantel, mit ausgebreiteten Armen, das Horn in der Linken emporhaltend. Das war ein Auftrag nach seinem Sinne, so über Himmel und Erde im Fluge dahinzustürmen und Himmel und Erde mit seiner fröhlichen Heroldstimme zu erfüllen: Hört! Hört! wer den Aufenthalt der flüchtigen Königstochter Psyche anzugeben vermag, der finde sich mit Merkur hinter dem Myrtengebüsch zusammen, wo er als Lohn von Venus selbst sieben süße Küsse und einen besonders langen, honigsüßen empfangen wird!

Aber Psyche, nach Amors Flucht an allem Lebensglück verzweifelnd, hat sich inzwischen schon freiwillig der erzürnten Liebesgöttin ausgeliefert. Raffael erzählt uns nichts von ihren Prüfungen und Leiden, sondern er zeigt uns die Holde jetzt zum erstenmal, wie sie von Amoretten getragen aus der Unterwelt emporschwebt, glückselig lächelnd mit der Linken das Gefäß emporhaltend, gesenkten Blickes und so gelassen aufwärts schwebend, als müßte das alles so sein, als habe sie die Schrecknisse dort unten nie geschaut. (Abb. 145.) Man möchte sagen, es ist ein lang erwarteter, ein festlicher Moment für den Beschauer, endlich die Heldin der Erzählung zu erblicken. War sich auch Raffael dessen bewußt und nahm er darum selbst den Pinsel zur Hand, die Geliebte Amors herrlicher zu gestalten als alle Göttinnen des Olymps?

Venus aber bleibt noch immer ungerührt. Wir sehen im nächsten Bilde, wie sie erstaunt und unwillig auffährt, als ihr Psyche demütig knieend die Schönheitssalbe überreicht. Selbst die Tauben flattern erschrocken über den Zorn ihrer Herrin von dannen, deren schöner Mund sich schmollend kräuselt, deren Arme abwehrend erhoben sind, als ob sie sich weigere, die Bitte der betroffenen Psyche zu erhören, das vielbegehrte Geschenk der Proserpina anzunehmen.

Was ist zu tun, die Unerbittliche zu versöhnen? Amor ist inzwischen genesen und sinnt auf Wiedervereinigung mit der Geliebten. Nur beim erhabenen Zeus ist Rettung zu erlangen in so großer Not. Schnell ist er oben im Olymp, und schnell ist ihm seine Bitte gewährt. Allerdings richtet der Vater der Götter ernsthafte Worte an den losen Buben und hält ihm in seinem Sündenregister vor, wie er sich selbst an der geheiligten Majestät des höchsten Gottes vergangen habe: „Hast du mich nicht auch mit deinen Pfeilen verwundet, meinen Ruf geschädigt und mir die seltsamsten Verwandlungen aufgezwungen? Aber weil du mir so unter meinen eigenen Händen aufgewachsen bist, will ich dir verzeihen und deine Bitte erfüllen.“ Und mit einem Kuß auf den roten Mund des Knaben besiegelt



150. Die Sibyllen Raffaels. S. Maria della Pace.

der ewige Vater seine Gewährung. Diesen Moment hat Raffael herausgegriffen und mit jenem psychologischen Takt geschildert, der ihn den größten Künstlern Griechenlands so nahe bringt. (Abb. 146.) Pfeil und Bogen noch in den Händen, steht das schöne Götterkind vor dem Herrschersitz Jupiters, der, von der reuigen Unschuld gerührt, sich tief herniederbeugend seinen Lockenkopf erfaßt hat. Und wie der uralte Vater so väterlich ernst einen Kuß auf die schwellenden Lippen des Knaben drückt, da senkt sich ein Schatten von Wehmut über sein leuchtendes Auge herab. Auch der Gottheit gegenüber versteht und sucht der Mensch nur sich selbst, auch das Ewige umgrenzt er mit den Schranken seines endlichen Geistes. Und so ergreift es uns zu sehn, wie hier das Alter um die Jugend trauert, die nicht wiederkehrt. Amor aber hat keine Ahnung von den ernsten Gedanken des Götterkönigs. Er ist nur froh, daß die Trübsal ein Ende haben soll; er blickt in die Weite über Jupiter und seinen schlechtgelaunten Adler hinweg und denkt an Psyche. Wenn nur der Alte ihm die Freiheit schenken wollte! Den linken Fuß hat er schon er-

hoben, das Flügelpaar ist schon entfaltet. Er möchte so gern zu Merkur hinüberflattern und ihm sagen, daß er die Geliebte auf Jupiters Befehl sofort zum Olymp hinaufgeleiten solle. Schöneres als diese wunderbar plastische Gruppe hat Raffael in der Villa Chigi nicht geschaffen. Dieser Kontrast der sorglosen Jugend und des sinnenden Alters greift uns ins innerste Herz.

Ja, die Götter Griechenlands haben in die Farnesina triumphierend ihren Einzug gehalten. Wir sehen im letzten Zwickelbilde, wie Merkur mit der glückstrahlenden Psyche zum Olymp emporstrebt, wo alle Unsterblichen schon sich zum Götterrat versammelt haben. Er hat nicht nötig, ihr Mut zuzusprechen; so wenig wie die Schrecken der Unterwelt ihr Wesen verwirren konnten, so wenig fürchtet sie sich, den unsterblichen Göttern im Olymp zu begegnen. Keusch ihren Busen verhüllend, schwebt sie vom Götterboten leicht gestützt empor, und ihre leuchtenden Augen scheinen dort oben schon den Geliebten entdeckt zu haben.

Von den beiden großen Kompositionen an der Decke ist ohne Zweifel die der Götterversammlung die bedeutendere. Rechts in der Ecke thront Jupiter auf seinem Adler, links sieht man Pluto und Neptun, rechts Juno, Diana und Minerva. Vor Jupiter steht Amor mit bittend erhobenen Händen, die Augen flehend auf ihn gerichtet, welcher ihn, das greise Haupt auf die Rechte gestützt, sinnend und bedächtig, aber voll freundlichen Wohlwollens anschaut. Er scheint auch die Klagen der Venus, welche hinter ihrem Sohne auftritt, nur halb zu hören, und man erkennt sofort, daß sein Entschluß, die Liebenden zu vereinigen, längst gefaßt ist. Jupiter und die Götter und Göttinnen, welche ihn umgeben, sind das hohe Tribunal, an welches Klage und Verteidigung sich richtet. Alle die Unsterblichen, welche sich hinter der Venus geschart haben, Mars und Apoll, der weinlaubbekränzte Bacchus und der gewaltige Herakles, Vulkan und Janus und endlich die Flußgötter auf dem Boden sind nur Zuschauer, welche die Entscheidung des Prozesses mit Spannung verfolgen. Diese aber vollzieht sich eigentlich schon ein wenig abseits von ihnen links in der Ecke, wo Merkur der neuerhobenen Göttin den Nektartrunk der Unsterblichkeit überreicht.

Während in der Gerichtssitzung der Götter die Komposition Geschick und Nachdenken verrät und einzelne Gestalten, wie Venus selbst und Amor, Bacchus, Herakles und der ausgestreckte Tiber-Gott, durch Schönheit, Kraft und Anmut entzücken, läßt uns das Hochzeitsmahl alles vermissen, was Raffael sonst eigentümlich ist. Man möchte meinen, er habe im Götterrat wenigstens noch die Grundzüge der Komposition angegeben und einzelne Gestalten selbst entworfen; bei der Vermählungsfeier müssen seine Schüler, vor allem Francesco Penni, ganz selbständig gearbeitet haben. Schon die Gewissenhaftigkeit, mit welcher die Erzählung des Apulejus vom Maler in allen Einzelheiten ausgeführt worden ist, läßt in der Gestaltung des Stoffes eine minder bedeutende Kraft erkennen als Raffael, der frei und unabhängig schaltete. Denn im Hochzeitsmahl von Amor und Psyche sehen wir die Figuren zusammengedrängt, die Verhältnisse verkleinert, nur damit alles geschildert werden kann, was Apulejus anführt. Die Horen streuen Blumen auf die Hochzeitstafel aus, die Grazien besprengen das Brautpaar mit Wohlgerüchen, die Musen singen im Chor, Pan ist im Begriff die Hirtenpfeife anzusetzen, Apollo

spielt die Zither, und die versöhnte Venus bezaubert die Götter durch einen Tanz. Auch Ganymed, der schöne Mundschenk Jupiters, versieht seinen Dienst und reicht dem Göttervater knieend die nektargefüllte Schale dar, während Bacchus für die anderen Götter das köstliche Naß dienenden Putten in die Trinkschalen gießt. Amor und Psyche liegen daneben auf schwellendem Pfühl, und außer ihnen haben noch die drei Söhne Saturns mit ihren göttlichen Frauen und Herakles mit Hebe an der Hochzeitstafel Platz genommen. Trotz mancher anmutiger Einzelmotive



151. Die Phrygische Sibylle von Raffael. S. Maria della Pace.

läßt dies Gemälde als Gesamtheit den Beschauer ziemlich kalt. Warum? Wohl sicherlich, weil es der Komposition an Übersichtlichkeit mangelt und weil die Figuren zu sehr gedrängt sind, vor allem aber, weil der Stoff zu gleichmäßig behandelt ist und die Hauptpersonen des Festes aus der großen Anzahl der Teilnehmer nicht genügend hervortreten.

Die Art wie Raffael in diesem Freskenzyklus die Fabel des Apulejus behandelt hat, ist sehr eigenartig. Er schildert, wie es ja Peruzzi auch getan, an der Decke und in den Zwickeln nur die Vorgänge, die sich im Himmel und in den Lüften abspielen. Hatte er sich aber damit schon genug getan? Ist es nicht auf-

fallend, daß wir von Psyches Jugend, von ihrem Liebesglück und Ungehorsam, von ihrer Reue und ihren Prüfungen nichts erfahren, daß wir ihr überhaupt erst begegnen, nachdem sie schon die letzte ihrer Läuterungsaufgaben gelöst hat? Zwar begreifen wir den zarten Sinn des großen Meisters, der Leidenschaft und Leiden aus seiner Schilderung verdrängte, um dem Beschauer die Stimmung heiterer Gedanken nicht zu stören, aber wir fragen doch, wenn Venus im ersten Bilde mit dem Zeigefinger nach unten deutet, wenn Amor selbst den drei Dienerinnen, die man früher Grazien nannte, von oben herab die Geliebte zeigt, die wir unten vermissen, ob nicht eine Fortsetzung der Erzählung ursprünglich in den Lünetten oder an den Wänden geplant war. Entwürfe Raffaels oder seiner Schüler für solche Darstellungen haben sich bis heute nicht gefunden, wohl aber sieht man in der Engelsburg die Geschichte von Amor und Psyche von Pierino del Vaga gemalt. Und merkwürdigerweise werden hier gerade die Vorgänge ausführlich geschildert, welche in der Farnesina fehlen: Psyches Verehrung durch die Menschen, ihre Darbringung dem unbekannten Gotte, ihre Liebesfreuden, ihr Ungehorsam und endlich ihre Prüfungen. Diese Malereien enstanden kaum zwanzig Jahre später als die Fresken in der Farnesina, und man möchte meinen, der Schüler Raffaels habe hier ergänzen wollen, was sein Meister dort schon geplant hatte, ohne daß es zur Ausführung gekommen wäre.

Man hat in der Villa Chigis zwischen Raffaels Schülern die Arbeit an der Fabel des Apulejus so teilen wollen, daß Francesco Penni drei Zwickelbilder gemalt hätte: „Venus vor Jupiter", Merkur, der zur Erde fährt" und „Merkur und Psyche, die zum Olymp hinaufstreben". Er soll außerdem die sechs Stichkappen ausgeführt haben, welche diese Zwickel einschließen, und vor allem die beiden großen Fresken an der Decke: den Götterrat und das Hochzeitsmahl. Alles übrige hätte Giulio Romano gemalt, und Raffael hätte an die Ausführung seiner Entwürfe überhaupt niemals Hand angelegt. Allgemein werden ja außerdem dem Giovanni da Udine die herrlichen Frucht- und Blumengewinde zugeschrieben, welche die Decke gliedern. Empfiehlt es sich aber weiter zu gehen in der Zuerteilung der Malereien an die einzelnen Schüler? Werden nicht schon durch Marattas Übermalung im allgemeinen alle feineren Unterschiede in Farbengebung und Linienführung aufgehoben? Selbst die sogenannten drei Grazien verdienen das Lob nicht, welches man bisher immer wieder ihrer Erhaltung zuerteilt hat. Sind doch gerade alle Zwickel und Stichkappenbilder an der Langseite dem Haupteingange gegenüber besonders stark übermalt. Viel weniger hat sich Marattas Pinsel an den Fresken der Außenwand versündigt, weil hierin das Auge vom hellen Licht geblendet nur selten hinaufschaut. Vor allem sind „Psyches Errettung aus der Unterwelt" und „Amors Begegnung mit Jupiter" nur wenig übermalt. Ja, im „Triumph der Psyche" sieht man sogar noch das ursprüngliche Blau des Hintergrundes; das liebliche Gesicht des Mädchens und das des Amoretto, auf welchen sie den rechten Arm stützt, sind von allen Malereien in der Loggia Raffaels am besten erhalten.

Wann der etwa einen halben Meter hohe Fries in einem Parterrezimmer der Villa nach Westen zu gemalt worden ist, können wir nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Ja, nicht einmal der Malername ist uns von Vasari überliefert

worden. Doch werden diese Götter- und Heroenschilderungen heute mit Recht dem Peruzzi zugewiesen, der sich hier besonders von den mythologischen Darstellungen der Brüder Pollajuolo beeinflußt zeigt. Man sieht die Taten des Herakles erzählt, die Liebesabenteuer Jupiters, die Geschichte von Orpheus und Eurydike, das fröhliche Treiben der Wasser- und Waldgottheiten. Oben setzen sich im ersten Stock im Fries des Salons diese Schilderungen fort, und es ist wahrscheinlich, daß Peruzzi nicht nur die Scheinarchitektur dieses herrlichen Festsaales ausgeführt hat, sondern auch die figürlichen Darstellungen. Der ganze Saal, welcher sein Licht durch vier große



152. Kopf des Christus von Michelangelo. S. Maria sopra Minerva.

und vier kleinere Fenster erhält, scheint auf Pfeilern und Säulen zu ruhen; nur über den sieben Türen sind die Wände durch massives Mauerwerk ausgefüllt. Aber an beiden Schmalseiten glaubt man direkt hinaus auf eine breite, von Porphyrsäulen getragene Loggia treten zu können. Hier öffnet sich ein weiter Blick über die ewige Stadt, die man im Glanz der Sonne unter sich zu sehen glaubt. Dort sieht man die Türme vom Spital und von der Kirche von Santo Spirito, hier blickt man hinab auf die nahe Porta Settimiana und auf das Theater des Marcellus, dort wieder weit hinaus auf die Campagna mit ihren halbverfallenen Wasserleitungen. Rings an den Wänden, zwischen den Türen und Fenstern lagern die zwölf olympischen Götter, Männer und Frauen getrennt; nur Vulkan ist mit

seinen Genossen, die Pfeile für Amor schmieden, auf den Mantel des Kamins gemalt. Diese Malereien sind von allen figürlichen Darstellungen im Festsaal der Villa am sorgfältigsten ausgeführt; besonders entzücken das Auge die schalkhafte Venus und der jugendlich schöne Apoll.

Viel flüchtiger sind die mythologischen Bilder des Frieses gemalt, vor allem wenn man sie mit Peruzzis Sternbildern unten in der Loggia vergleicht. Die Betrachtung der Vorgänge, welche alle auf demselben tiefblauen Grunde in freier Landschaft geschildert werden, hat links in der Ecke gerade über dem Eingange zu beginnen. Es sind im ganzen fünfzehn Bilder: die deukalionische Flut, die Erschaffung des Menschen, Apollo und Daphne, Venus und Adonis, Bacchus und Ariadne, Wettfahrt des Pelops und Oenomaus, der Parnaß, Venus auf dem Meere, Selene und Endymion, Cephalos und Procris, Helios, Schmückung der Venus, Satyrspiele, Arion, Pan und Syrinx. Man muß sich hüten, den Wert dieser Gemälde zu überschätzen, doch fehlt es nicht an sinnigen Episoden und anmutigen Einzelmotiven: der kleine Hirt mit seinen Schafen, über welchen die ganze Herrlichkeit des aufgehenden Helios dahinstürmt; der knieende Jüngling mit dem Traubenkorb rechts in „Bacchus und Ariadne“; die Mondscheinnacht in „Selene und Endymion“, wo auch der schlummernde Knabe links im Vordergrunde Beachtung verdient. Ist alles Figürliche meist sehr flüchtig behandelt, so wurden Blumen und Blätter überall mit besonderer Sorgfalt ausgeführt.

In einem sehr herzlichen Briefe, welchen Pietro Aretino im Jahre 1545 von Venedig aus an Sodoma schrieb, gedenkt er der glücklichen Jugendtage, welche beide mit einander in innigster Freundschaft verbunden zu Rom im Hause des Agostino Chigi verbracht hatten. Diese Begegnung muß in dieselben Jahre gefallen sein, als Raffael in der Villa in Trastevere die Galathea malte, als Lionardo mit Giuliano de' Medici nach Rom gekommen war, der Krönung Leos X. beizuwohnen, und Michelangelo in seiner Werkstätte am Macel de' Corvi am Grabmal Julius' II. arbeitete. Es galt wahrhaftig alle Kraft zusammenzunehmen, wollte man neben so großen Namen noch genannt werden, und selbst der sorglose Sodoma scheint gefühlt zu haben, daß er in Rom sich selbst übertreffen müsse.

Vielleicht hat er schon im Jahre 1510 das Schlafgemach seines Gönners im ersten Stock der Villa neben dem Salone mit den Schilderungen aus dem Leben Alexanders des Großen geschmückt. Links neben der Eingangstür ist Alexander auf dem Bukephalos dargestellt, in der Mitte dem Fenster gegenüber Alexanders Hochzeit mit der Roxane, rechts die Familie des Darius vor Alexander. Auch zwischen den beiden Fenstern muß sich noch ein Fresko befinden, aber es wird durch einen ungeheuren Spiegel verdeckt. Das Fresko neben der Eingangstür ist so vollständig übermalt, daß die Ansicht, erst Vasari habe es viel später den übrigen Gemälden hinzugefügt, mehrfach Beifall gefunden hat. Wenigstens teilweise ist auch die Begegnung Alexanders mit der Mutter des Darius von Schülern und Gehilfen Sodomas ausgeführt. Alexander mit seinem Freunde Hephaestion tritt den unglücklichen Frauen freundlich entgegen und hat die Mutter des Darius mit der Rechten gefaßt, um die Knieende aufzuheben. Hinter der knieenden, auffallend jugendlich dargestellten Frau stehn die Kinder des Darius mit ihrer Mutter und

einigen herrlich gemalten Frauengestalten, während das Gefolge Alexanders sehr flüchtig von Schülerhänden ausgeführt ist. Es ist bezeichnend für Sodoma, wie sehr er vermieden hat, durch schmerzliche Stimmungen und Affekte den heiteren Genuß des Beschauers zu stören. Weder die Frauen noch die Kinder scheinen von der Last des Unglücks sonderlich beschwert. Auch können diese siegreichen Jünglinge nicht die mindeste Furcht einflößen, denn sie sind freundlich, ritterlich und schön. Was Wunder, daß die Begleiterinnen der gedemütigten Majestät so lächelnd und



153. Der Brand im Borgo. Stanza dell' Incendio.

freundlich zu ihnen herüberschauen? Auch die Kinder haben keine Furcht; nur eins der Mädchen betrachtet den Eroberer mit einem klagenden, flehenden Blick.

Die berühmte Beschreibung, welche Lucian von der Vermählung Alexanders und der Roxane gibt, wie sie Aetion gemalt hatte, muß dem literarisch wohl sicher lich wenig gebildeten Sodoma durch irgend einen Humanisten, vielleicht eben durch Pietro Aretino vermittelt worden sein. Er schaltete mit Lucian ebenso frei wie Raffael mit dem Märchen des Apulejus, aber alle Hauptmomente der Beschreibung behielt er bei. Alles ist unendlich schön erdacht in diesem Gemälde, welches so mühelos entstanden zu sein scheint, als wäre es eine Schöpfung der Natur. Schon der Ort der Handlung ist so festlich stimmend, wie der Vorgang selbst. Das Brautgemach gleicht mehr einem Göttertempel mit Säulenreihen und Bogenhallen, als einem geschlossenen Raum im Innern eines Palastes. Links neben

dem Prunkbett blickt man durch eine offene Tür direkt ins Freie; säulengetragene Bogengänge führen auf der anderen Seite in Feld und Garten, und rechts neben der säulengestützten Wand öffnet sich noch ein weiter, köstlicher Blick auf eine Flußlandschaft. Mitten in diesem Gemach steht Alexander, ein bartloser Jüngling in scharfem Profil mit dichten, wallenden Locken und reicht mit der ausgestreckten Rechten der auf dem blumenbestreuten Bette sitzenden Braut die Königskrone dar. Hinter ihm in ehrerbietiger Entfernung stehen Hephaestion, der Freund und Brautführer, und Hymen, der Hochzeitsgott, bewundernde Blicke auf die Braut richtend. Links tragen eben die Dienerinnen Schalen und Kannen fort, mit rückwärts gewandten Gesichtern, denn es gibt hier noch so viel zu sehen. Ja, eine grinsende Negerin blickt frech durch die erhobenen Vorhänge auf die herrliche Braut und macht noch gar keine Anstalten sich zu entfernen.

Harmlosere Zeugen des Festes sind die Putten. Sie erfüllen mit Kinderglück und Hochzeitsjubel den ganzen Raum. Oben auf dem Dach des Bettes stehend, haben sie mit den wunderlichsten Grimassen die grünen Vorhänge erhoben; sie tummeln sich, ihre Pfeile entsendend, durch die Lüfte und mit den Waffenstücken des Welteroberers haben sie das mutwilligste Spiel zu treiben begonnen. Ja, sie umflattern die Braut und helfen sie entkleiden und zerren selbst den Bräutigam vorwärts, der siegesgewiß und doch bescheiden in einiger Entfernung vom Brautbett Halt gemacht hat. Aber sie vermögen die Weihe des Festes so wenig zu stören, wie die neugierigen Frauen und die staunenden Freunde. Braut und Bräutigam fühlen sich allein; so völlig sind ihre Gedanken auf einander gerichtet und von der Außenwelt abgekehrt. Wie zart ist seine Bitte, wie keusch ihr Gewähren! Er hat seine Krone, den Preis seiner Siegeslaufbahn, sich vom Haupt genommen, sie ihr darzubieten, und das Auge wie gebannt auf die bebende Braut gerichtet, begehrt er von ihr den Preis ihrer Schönheit.

* * *

Das Roverewappen schwebt im Psychesaal oben an der Decke, und es sind die großen Roverekirchen, S. Maria del Popolo und S. Maria della Pace gewesen, in welchen Agostino Chigi seinen Namen auch durch kirchliche Schöpfungen verewigt hat. Tatsächlich wurden auch alle künstlerischen Unternehmungen des sienesischen Kaufherrn unter Julius II. geplant und begonnen und ob sie gleich erst nach seinem Tode vollendet wurden, tragen sie doch in der Monumentalität der Anlage den Stempel jener großen Zeit. Allerdings ist es schwer, zu glauben, daß Raffael auch den Plan der Chigikapelle in S. Maria del Popolo entworfen hat, da der Bau im Jahre 1507 sicherlich schon vollendet war. Aber für die Ausschmückung des Heiligtums hat der Urbinate die leitenden Gesichtspunkte angegeben. Über dem quadratischen Kapellenraum, dessen Wände mit köstlichem Marmor bekleidet sind, wölbt sich eine Peterskuppel im kleinen, welche auf vier nischengegliederten Wandpfeilern ruht. Man sieht sofort, daß nicht nur in allen Schmuckgliedern, sondern auch in der ganzen architektonischen Anlage antike Vorbilder nachgeahmt worden sind. Von einer Pracht und Würde ohnegleichen ist schon der hochgewölbte Eingang in dies Tempelchen. Ein reiches antikes Gebälk ragt

in starken Profilierungen über den Arkadenbögen auf; es folgt der Tambour mit acht Fenstern, und darüber wölbt sich die fensterlose Kuppel, durch reichvergoldete Zierstreifen in acht gleiche Felder eingeteilt. Eine große, kreisrunde Öffnung bildet das Schlußstück wie beim Pantheon, nur ist sie hier durch einen künstlichen Himmel geschlossen. (Abb. 147.) Denn die Illusion des Himmels durfte beim Beschauer nicht zerstört werden, darum füllt ein hellblaues Mosaik auch die acht Felder der Kuppel aus. Schon vor mehr als zehn Jahren hatte Peruzzi eine Kapelle in Santa Croce di Gerusalemme mit einer Mosaikdecke ausgeschmückt und hier den Salvator Mundi als Schlußstück in der Mitte angebracht, wie in der Chigikapelle Gott Vater erscheint. Aber man vergleiche nur, was hier und dort geleistet wurde, und man wird überrascht sein von der wunderbaren Sicherheit, mit welcher Raffael eine per-



154. Die Schöpfung der Tiere. Fresko in den Loggien Raffaels.

spektivische Zeichnung seiner Kuppel getroffen hat. Man meint, die mächtige Greisengestalt Gott Vaters — der ohne Nimbus erscheint — schwebe still und groß von Cherubinen umringt mit segnend erhobenen Händen da oben durch den blauen Äther über uns hin. Man hat fast den Eindruck einer Vision, und man spürt den Einfluß Michelangelos.

Unten in den Feldern sind — seltsam genug — die sieben Planeten dargestellt mit den zwölf Zeichen des Tierkreises. Ein Engel, welcher auf eine sternbesäete Himmelskugel weist, erscheint im ersten Felde. Man sieht an der Decke der Stanza della Segnatura eine ähnliche Allegorie der Astronomie. Setzt man dann die Betrachtung nach links fort, so folgen Merkur mit Jungfrau und Zwillingen, Luna mit dem Krebs, Saturn mit dem Steinbock und Wassermann, Jupiter mit den Fischen und dem Schützen, Mars mit Widder und Skorpion, Apoll mit dem Löwen, Venus mit Wage und Stier. Hier auf dem letzten Felde hat sich der Künstler, Luigi de Pace, ein Venezianer von Geburt, auf der Fackel Amors verewigt (LV. D. P. V. F.) und daneben das Jahr der Vollendung seiner

Arbeit 1516 angebracht. Wir sahen die Planeten in ähnlicher Weise von Peruzzi in der Farnesina dargestellt, im Appartamento Borgia begegnen sie uns sogar in ganz derselben Verbindung mit den zwölf Zeichen des Tierkreises. Aber daß die Bilder der olympischen Götter zum Schmuck eines christlichen Tempels verwandt worden sind, daß sich Jehovah und Jupiter unter einem Dach begegnen, dürfte selbst in der Renaissance nicht häufig vorgekommen sein. Nur im Tempel der Malatesta in Rimini kommen ähnliche Gedankenkreise in den Skulpturen des Agostino di Duccio zum Ausdruck.

Die Mosaiken de Pace's, für welche sich noch einige Zeichnungen Raffaels erhalten haben, machen trotz aller Restaurationen noch jetzt den farbenfreudigsten Eindruck; sie müssen den Auftraggeber sehr befriedigt haben, denn nach Agostinos Tode erhielt Meister Luigi den Auftrag, auch den Tambour mit ähnlichen Bildern zu schmücken. Doch wurde diese Arbeit niemals ausgeführt, und erst i. J. 1554 hat Francesco Salviati in die Felder zwischen die Fenster die Schöpfungsgeschichte und in die Zwickel über den Pfeilern die vier Jahreszeiten gemalt.

Chigi selbst und Raffael starben lange, bevor die Ausschmückung der Kapelle vollendet war, aber der größte Handelsherr der Christenheit, wie seine Zeitgenossen ihn nannten, wurde hier im April 1520 mit unerhörtem Gepränge beigesetzt. Er hatte die pyramidenartige Form seines Grabmals noch selbst bestimmt und auch die Ausführung durch den Florentiner Lorenzetto noch zum Teil erlebt. Die Monumente Agostinos und seines Bruders Sigismondo, wie wir sie heute rechts und links zwischen Altar und Eingang der Kapelle sehen, wurden zwar vielfach verändert und von Bernini mit den Reliefbildern der Brüder verziert; der architektonische Aufbau aber, bei welchem dem altertumsbegeisterten Sienesen die Pyramide des Cestius vorgeschwebt haben mag, ist im Monument Agostinos schon bei seinen Lebzeiten fast vollendet, in dem des Sigismondo später einfach nachgeahmt worden. Bernini war es auch, der das Bronzerelief Lorenzettos, Christi Begegnung mit der Samariterin am Brunnen, von der Basis des Agostino-Monumentes entfernen ließ und an der Vorderwand des Altares anbrachte.

Auch die Jonasstatue links vom Altar soll von Raffael entworfen und von Lorenzetto nur in Marmor ausgeführt worden sein, der auch den Elias schräg gegenüber gearbeitet hat. Jedenfalls wird die Statue des Jonas, dessen Lockenkopf mit der niedrigen Stirn an Antinous erinnert, mit Recht zu den schönsten Marmorbildern der Hochrenaissance gerechnet. (Abb. 148.) Sie wurde wie die Basis der Marc-Aurelstatue auf dem Kapitol aus einem Trümmerstück des Castor- und Pollux-Tempels gearbeitet.

Sebastiano del Piombo trat Raffaels Erbschaft in der Chigikapelle an; doch hat er nicht einmal das Altarbild vollendet. Es ist ein riesiges Ölgemälde mit der Geburt Mariä im Vordergrunde und einer Glorie Gott Vaters darüber, die aber großenteils erst von Salviati ausgeführt wurde. (Abb. 149.) Das Bild ist so stark nachgedunkelt, daß man nur noch mit Mühe die Komposition erkennt. Der Schönheitszauber Lionardos verklärt die Gesichter einiger der Frauen, die um das neugeborene Kind beschäftigt sind, aber er leuchtet nur trübe und matt unter dem dunklen Firnis hervor.

Das Lob, welches Vasari den Sibyllen in S. Maria della Pace erteilt hat, ist überschwenglich groß; er nannte sie die wunderbarste Schöpfung, welche Raffael überhaupt in seiner Kunst gelungen sei. (Abb. 150.) Und Michelangelo, welcher niemals ein Wort der Anerkennung für den Maler der Stanzen gefunden hatte, scheint vor den Frauengestalten in S. Maria della Pace dem Genius Raffaels neidlose Bewunderung gezollt zu haben. Wenigstens berichtet eine alte Tradition, er habe den Kopf jeder Sibylle auf hundert Goldgulden geschätzt und Chigi habe diesen Preis gutwillig bezahlt.



155. Jakob am Brunnen. Fresko in den Loggien Raffaels.

Laut Stiftungsinschrift wurde die Kapelle in S. Maria della Pace erst im Jahre 1519 vollendet. Raffael aber hat seine Sibyllen wahrscheinlich schon um 1514 gemalt, gleichzeitig mit der Galathea in der Farnesina. Er konnte schon damals die Unzahl von Aufträgen nicht mehr allein bewältigen, und wir haben nichts gegen Vasaris Angaben einzuwenden, daß Timoteo della Vite, ein Landsmann des Meisters, sein Gehilfe gewesen ist. Ihm darf man die Prophetengestalten in der Lünette oben rechts und links von dem kleinen Fenster zuschreiben, welches einmal mit dem Wappen der Chigi geschmückt war. Habakuk, Jonas, David und Daniel sind hier dargestellt worden, sitzende und stehende heroische Gestalten mit faltenreichen Mänteln und Gewändern. Man erkennt an den mächtigen

Gliedern dieser Männer deutlich den Einfluß Michelangelos, aber man vermißt in den Köpfen Raffaels durchgeistigte Linien. Nur an den jugendlichen Daniel mag Raffael selbst Hand angelegt haben, der übrigens früher schon in seinem heute fast zerstörten Jesaias in Sant' Agostino bewiesen hatte, wie viel die Lockungen Michelangelos auch über ihn vermochten.

Ebenso glücklich wie in den Stanzen hat Raffael auch in S. Maria della Pace seine Kompositionen dem Raume angepaßt. Er hat sich das ganze Gemälde wie einen riesigen Teppich vorgestellt und ihn mit Nägeln unter dem Fries befestigt gemalt. Die Figuren heben sich von einem einfarbigen braunen Hintergrunde ab, auf welchen auch die vorherrschenden Töne gelb, grün und rot gestimmt sind. Den Sibyllen — drei jugendlichen und einer alten — werden von vier Engeln durch Wort und Schrift ihre Inspirationen übermittelt, und zwischen jeder Gruppe ist überdies eins jener süßen Engelskinder angebracht, welche die herrlichsten Gemälde Raffaels mit dem Glanz ewiger Jugend und Heiterkeit verklären. Aber auch über die Frauen ist die Stimmung ruhigen Glückes ausgebreitet. Es ist so süß zu forschen und zu dichten! Wird nicht die Arbeit selbst zur Wonne, wenn uns der Genius den Weg zur Wahrheit weist? Wie dankbar die Cumäa links ihren Spruch aus der Hand des Himmelsboten hinnimmt, wie demütig die Persica die ernste Weissagung niederschreibt, die ihr der Engel mit erhobener Rechten verkündet, wie aufmerksam die alte Tiburtina buchstabiert, was ihr der Engel oben mit dem Finger auf der Tafel weist. Nur die Phrygia steht müßig da, leicht an den Rand des Bogens gelehnt, und der stürmische Engel, der sie umflattert, bemüht sich vergebens, ihre Aufmerksamkeit auf sein Spruchband zu lenken. (Abb. 151.) Faltenreiche Gewänder verhüllen die herrliche Gestalt, die sich der Aurora Michelangelos in der Medicäer-Kapelle würdig an die Seite stellt. Die Haltung ist gelassen, der Blick scharf zur Seite gewandt hinüber nach den anderen Frauen. Sie schaut keine Visionen, sie hört keine Weissagungen, sie hat ihre eigenen stillen Gedanken. Wer wollte sie erraten? Wer wollte frische Blumen in den üppigen Kranz der Legenden winden, der sich um Raffaels Werke gewoben hat? Aber man kann die Beobachtung nicht unterdrücken, daß diese Frau porträthafte Züge trägt, daß sie der Donna Velata gleicht, die uns auch in Raffaels Madonnenbildern begegnet. Hat Margherita dem Geliebten auch für eine der Sibyllen Modell gestanden?

* * *

„Laßt uns das Papsttum genießen, da Gott es uns gegeben hat“, sagte Papst Leo X. nicht lange nach seiner Wahl zu seinem Bruder Giuliano. Da haben wir das Programm seiner Regierung! Dem eisernen Kriegsfürsten aus dem Geschlecht der Rovere hatte der genußfrohe Sohn des Lorenzo Magnifico die Zügel aus der Hand genommen. Mit einem Schlage war alles verändert im Vatikan. Während in den Vorzimmern Julius' II. die Waffen klirrten, hörte man in den Gemächern Leos X. das Rauschen der seidenen Gewänder. „Die Zimmer unseres Herrn, welche Raffael gemalt hat, sind wunderbar schön, nicht sowohl wegen der seltenen und herrlichen Gemälde, sondern auch weil sie fast immer ganz mit Kirchenfürsten angefüllt sind“, schrieb Bembo an den Kardinal Bibbiena. Aber nicht nur

die Geistlichkeit drängte sich im Vatikan; Musiker und Literaten hatten freien Zutritt und wurden von dem freigebigen Papst gut unterhalten und reichlich belohnt. Denn Leo X. liebte die Musik, die Improvisationen, die Schaustellungen über alles und gab mit vollen Händen, wenn man ihn gut unterhalten hatte. Er war das goldene Zeitalter für Dichter, Literaten, Narren und Lautenspieler, aber die Kunst ist schlecht dabei gefahren.

Das Erbteil, welches Julius II. seinem Nachfolger hinterließ, war gewaltig



156. Joseph erzählt seinen Brüdern seine Träume. Fresko in den Loggien Raffaels.

genug. Begonnene und unvollendete Kolossalbauten sah man überall: die Peterskirche, den Hof des Belvedere, den Palast in der Via Giulia. Zwar hatte Michelangelo die Decke der Sixtina vollendet, aber das Grabmal des Roverepapstes hatte nur erst in seiner Phantasie die gigantische Gestalt gewonnen. Ja, auch die zweite Stanze war noch nicht vollendet, und für die dritte und den Papstsaal waren noch nicht einmal die Pläne zur Ausschmückung entworfen. Es ist befremdend, zu sehen, wie leicht es Leo nahm mit dem Testament seines Vorgängers. Als Bramante schon im Jahre 1514 starb, war er schnell getröstet und gab noch an demselben Tage die Pfründe, welche er besessen, seinem Narren Mariano und legte ihm mit eigener Hand das Gewand des Verstorbenen an. Michelangelo arbeitete anfangs noch am Grabmal Julius II. und an der Christusstatue, die wir heute in S. Maria

sopra Minerva sehen. (Abb. 152.) Erst im Jahre 1521 gelangte dies Werk zur Aufstellung, obwohl es bereits seit sieben Jahren bestellt war. Es ist überdies von Michelangelo nicht eigenhändig vollendet worden. Christus ist ganz nackt stehend dargestellt, in den Händen ein riesiges Kreuz, ein Bambusrohr, Schwamm und Strick. Man sieht, daß das Werk von fremder Hand überarbeitet worden ist, aber man erkennt doch deutlich am Durcharbeiten der Muskulatur, an der Bildung der Hände und an der einfachen, ernsten Konzeption des Ganzen Geist und Hand Michelangelos. Schon im Juni 1514 verließ Michelangelo Rom, und wenn er auch gelegentlich dorthin zurückkehrte, er verbrachte von jetzt an seine Jahre in Florenz und in den Marmorbrüchen von Carrara, immerfort Pläne für die Fassade von San Lorenzo entwerfend. Die Regierungszeit Leos X. ist die unfruchtbarste Periode seines tatenreichen Lebens gewesen. Es scheint, als habe der Geist selbstsüchtigen Genusses, welchen der Medicäerpapst seiner Zeit aufprägte, auch die Schaffensfreudigkeit Michelangelos gelähmt.

Raffael dagegen fiel es nicht schwer, sich den veränderten Verhältnissen anzupassen. Er behauptete das Feld, und die Entwicklung der Kunst unter Leo X. beschreiben, heißt von ihm reden. Zwar arbeiteten zeitweise seine umbrischen Landsleute, Perugino und Timoteo della Vite, später Sodoma, Sebastiano del Piombo und vor allem Baldassare Peruzzi neben ihm in Rom, aber sie konnten die Gunst der Päpste nicht so dauernd behaupten wie Raffael. Er war trotz seiner Jugend der König der Künstlerschar in Rom, und willig beugten sich alle Talente vor seinem Genius. Nur einige Anhänger Michelangelos standen grollend beiseite und spotteten über den Meister und seine „Synagoge“. Aber die Fülle von Aufträgen, mit welchen Leo X. und sein Hof Raffael überschütteten, mußte seine Kraft zersplittern. Es galt die Malerei in den Stanzen fortsetzen, die Teppiche für die Sixtina entwerfen, die biblischen Bilder für die Loggien zeichnen, den Papst selbst und zahlreiche Gönner und Freunde porträtieren und allen Bestellungen auf Madonnenbildern gerecht werden. Ja, und denselben Mann, welchen er zum Baumeister von St. Peter ernannt hatte, konnte der Papst zur Herstellung von Kulissen für seine Narrenspiele mißbrauchen und ihn das Bild seines verstorbenen Elefanten über dem Eingang in den Vatikan malen lassen! Mit welcher Sammlung und Entsagung, mit wie schonungslosem Zusammenraffen aller Kräfte hatte Michelangelo in vier Jahren die Decke der Sixtina ausgemalt! Julius selbst beugte sich vor dem gewaltigen Geist seines Künstlers und ließ ihn allein mit sich und seinem Werk. Leo X. dagegen sah in der Kunst nichts anderes als ein Mittel, den Lebensgenuß zu erhöhen. Er hätte schwerlich die Sixtina und die Stanzen ausmalen lassen, aber prächtige Arazzi, gefällige Grotesken, Schnitzereien und Holzarbeiten, das waren Dinge, die sein Auge erfreuten.

Wenn Raffael durch einen solchen Mann, der den Geist seiner Zeit bestimmte, nicht zugrunde gerichtet worden ist, so wird dadurch nur noch lauter die Größe seines Genius bezeugt. Es muß auch in jenem Taumel von Arbeit und Genuß Momente innerlichster Sammlung für ihn gegeben haben: seine wunderbarsten Altarbilder, seine berühmtesten Porträts sind am Hofe Leos X. entstanden. Aber gerade den monumentalsten Aufgaben gegenüber versagten ihm Zeit und Kraft.

Der Bau von St. Peter stockte, die Stanzen wurden von den Schülern weiter gemalt, die Ausschmückung der Loggien gleichfalls der Werkstätte überlassen, und selbst an die malerische Ausführung der Kartons für die Tapeten hat Raffael wohl niemals Hand angelegt. Aber sein Geist war es, der die Arbeit seiner Schüler beseelte, und ihre Leistungsfähigkeit wurde durch des Meisters nie versagende Ge-



157. Findung des Moses. Fresko in den Loggien Raffaels.

staltungskraft getragen und bedingt. Man sehe nur, wie sich in den letzten Lebensjahren Raffaels eine Schöpfung an die andere reiht wie Meereswogen, die sich unaufhaltsam vorwärts drängen, was er alles entworfen und geplant, und was er noch selbständig ausgeführt hat: die Fresken für Agostino Chigi, die sixtinische Madonna, die h. Cäcilie, die Madonna del Pesce und die Porträts Leos, der Bibbiena, Inghirami, Navagero, Tebaldeo und so vieler anderer. Mußte er nicht

endlich zusammenbrechen unter dem Übermaß der Arbeit? Mußte nicht der Malerstift der ruhelosen Hand entfallen, als der Meister die Mitte des Lebensweges kaum überschritten hatte?

Die Stanza dell' Incendio ist in den Jahren 1514 bis 1517 ausgemalt worden. Schon unter Julius II. hatte Perugino die Decke mit Fresken geschmückt, und um die gekreuzten Schlüssel Nikolaus V. einen Kranz von Eicheln gemalt. Die Dekoration ist sehr reich auf schimmerndem Goldgrund ausgeführt, vor allem aber verdienen die vier Rundbilder Beachtung. Zwar sind die Farben verblaßt und zerstört, der Ausdruck in den Köpfen verrät große Monotonie, aber die Komposition ist klar, die Stimmung feierlich und so gehalten, wie sie Perugino in seinen schönsten Madonnenbildern zum Ausdruck gebracht hat. Darum machen diese Himmelsglorien den Eindruck von Visionen: Gott Vater erscheint, von anbetenden Engeln umringt, mit der Weltkugel thronend; Christus als Weltenrichter mit dem Erzengel Michael, der Schwert und Wagschale trägt. Der h. Geist wird endlich durch eine seltsame Darstellung der Versuchung Christi symbolisiert. Und wie die Dreieinigkeit Gottes getrennt in diesen drei Rundbildern erscheint, so tritt sie uns noch einmal im vierten Gemälde vereinigt entgegen: Gott Vater thront in Wolken, Christus steht segnend in der Mitte und zu seinen Füßen flattert die Taube; rings herum aber knieen die zwölf Apostel und verehren das Wunder der Dreieinigkeit. Das große Dogma des dreieinigen und doch in drei getrennten Personen geoffenbarten Gottes hat Perugino an der Decke der Stanza dell' Incendio verherrlicht.

Raffael ließ diese Bilder stehen, wie Vasari schreibt, aus Pietät für seinen Meister. Wie dankbar würden wir ihm heute sein, hätte er auch den älteren Wandschmuck geschont, der sehr wahrscheinlich schon vorhanden gewesen sein wird. Nichts unter den Leistungen der Schule Raffaels im Vatikan wirkt so unerfreulich und erkältend wie diese Huldigungsbilder Leos X., in welchen die großen Ereignisse vergangener Zeiten als Weissagungen gedeutet werden auf die glorreiche Gegenwart. Taten Leos III. und Leos IV. werden geschildert, und stets trägt der Papst die Züge des Medicäers. Giulio Romano und Francesco Penni haben sich in die Arbeit geteilt. Leos IV. Sieg über die Sarazenen bei Ostia ist größtenteils von Giulio Romano ausgeführt worden, und hier von allem hat Sebastiano del Piombo, dem die Restauration der Stanzen nach dem Sacco di Roma zufiel, die Köpfe gründlich übermalt. Links sieht man hinter Leo X. die Porträts von Bibbiena und Giuliano de' Medici, davor die ritterliche Gestalt eines Hauptmannes, zu welcher wir noch heute die Zeichnung besitzen, die Raffael Albrecht Dürer zum Geschenk gemacht haben soll. Der Reinigungseid Leos III. und die Krönung Karls des Großen sind Zeremonienbilder, wohl größtenteils von Francesco Penni ausgeführt. Wer von den hohen, geistlichen und weltlichen Würdenträgern von Raffael selbst kein Porträt erlangen konnte, der ließ sich jetzt von seinen Schülern im Leozimmer malen, und wie der Papst unter dem Bilde Leos X. erscheint, so trägt der Kaiser die Züge Franz I. Vielleicht kommt wieder einmal eine Zeit, die sich an dieser Schilderung des glänzenden Hofgepränges des Medicäerpapstes freuen wird. Heute ist unsere Bewunderung für Raffael zu groß, als daß wir

neben der Stanza della Segnatura, die seinen Ruhm in allen Landen preist, vor solchen prunkenden Historienbildern nachempfindend zu genießen vermöchten.

Mit Recht hat der Brand im Borgo der dritten Stanze den Namen gegeben, mit Recht hat man seit Vasari dies Gemälde vor allen übrigen gepriesen. (Abb. 153.) Leo IV., so berichtet die Tradition, tat durch seinen Segen der Feuersbrunst ganz



158. Deckendekoration im Saal der Päpste im Appartamento Borgia.

in der Nähe des päpstlichen Palastes Einhalt — das war das schwer zu behandelnde Thema, welches für das Hauptgemälde der Stanze aufgegeben worden war. Wie sollte es gelingen, die Wirkung des Segens auf das Feuer sinnlich darzustellen? So mußte sich diesmal der Papst begnügen, im Hintergrunde des Bildes, neben der alten Peterskirche segnend in einer Loggia des vatikanischen Palastes zu erscheinen, während im Vordergrunde der Brand selbst geschildert wird, oder vielmehr die erregte Menge, welche sich selbst und das Ihrige zu retten sucht. Die

Einheit der Komposition mußte auf diese Weise verloren gehen, dagegen fesselt die Darstellung den Beschauer durch einzelne, wunderbar lebendige Gruppen. Wir meinen, der Brand von Troja sei geschildert, wenn wir einen kräftigen Jüngling einen alten Mann auf den Schultern davonschleppen sehen, gerade so wie nach Virgil Aeneas den Anchises rettete. Welch eine Herrlichkeit menschlicher Gestalt offenbart der Jüngling, welcher über die Mauer geklettert ist und nun mit einem mächtigen Satz herunterspringt! Wie gespannt verfolgen wir den Vorgang dahinter, wo Vater und Mutter im Begriff sind, ihr Kind zu retten! Wie wahr sind Verzweiflung und Hoffnung, Ruhe und Ratlosigkeit in den rennenden, rettenden, knieenden Frauen zur Darstellung gebracht! Wenn irgendwo, so dürfte es sich hier bestätigen, was Vasari sagt, daß Raffael beständig die Arbeit seiner Schüler überwacht habe und ihnen Zeichnungen entwarf, wo ihre eigenen Kräfte versagten. Die ganze Ausführung des Vordergrundes wird heute wohl mit Recht dem Giulio Romano zugeschrieben.

Was für Julius II. das Gärtchen und der Statuenhof im Belvedere gewesen waren, das bedeuteten für seinen Nachfolger die Loggien Bramantes im oberen Stock neben den Stanzen, deren bauliche Anlage im Jahre 1513 sicherlich schon vollendet war. Hier ist eigentlich das einzige, in Plan und Ausführung vollkommene Denkmal zu suchen, welches Raffael sich unter dem Medicäerpapst im Vatikan gesetzt hat. Aber nirgends hat auch die zerstörende Zeit so grausam gewaltet wie hier. Ursprünglich drangen ja wie in die Loggien der Farnesina Luft und Sonne ungehindert ein durch hohe, festliche Arkadenbögen, ungehindert schweifte der Blick über das Häusermeer der Stadt, über die einsame Campagna hinauf zu den Sabiner- und Albanerbergen. Und diese herrlichste Galerie des ganzen Palastes ließ der Papst nun durch Raffaels Hand zu einem Tempel alles Schönen ausgestalten. Nicht wie sie heute erscheinen, sondern wie man sie in den letzten Jahren Leos X. sah, müssen wir uns die Loggien Raffaels vorstellen, „in denen der Papst vor Gegenwärtigen und Zukünftigen die Herrlichkeit und Größe seines Namens bezeugen wollte". Man sieht in der Tat, wie der Urbinate alle seine Hilfskräfte zusammenraffte, wie er Bewunderungswürdiges zu leisten versuchte an einem Ort, wo die Bewohner längst an den Anblick des Herrlichsten gewöhnt waren. Man sieht, wie er im einzelnen alles bedachte und entwarf, nicht nur wie in den Stanzen die Malereien der Wände und Gewölbe, sondern auch die Intarsien und Schnitzereien der Türen, die kostbaren Majoliken des Fußbodens, den Schmuck der Wände und Nischen mit antiken Statuen. Daß der Sienese Giovanni Barile die Türen und Schranken für die Loggien schnitzte, daß die Robbia in Florenz die Majoliken herstellten, berichtet Vasari; daß in der Galerie zahlreiche Antiken aufgestellt wurden, erzählt der Venezianer Marcanton Michiel in seinem Tagebuch vom Jahre 1519. Heute sind die Antiken längst verschwunden und von den Robbiafliesen hat man trotz eifrigen Suchens an Ort und Stelle kein Stückchen mehr finden können; nur noch zwei wunderbar geschnitzte Türen haben sich am Ein- und Ausgange der Loggien erhalten (Abb. 164). Und welch ein Jammer der Verwüstung ist über Giovanni da Udines berühmte Grotesken dahingegangen, jenen unsagbar heiteren Gebilde aus Blumengewinden und Blätterranken, aus allerhand

seltsamem Getier, Vögeln und Vierfüßlern, aus zierlichen Stuckoreliefs und farbenprächtigen Historienbildern kunstvoll zusammengesetzt.

Man hat „die Bibel Raffaels" ein heuchlerisches Spiel mit Vorstellungen genannt, deren Bedeutung sich längst verloren hatte. Ein harter Vorwurf für das Produkt einer Zeitepoche, die ihre Sünden vor den Augen der Mit- und Nachwelt wahrhaftig nicht verheimlicht hat. Aber man versteht trotzdem den Sinn dieses Urteils, sucht man in den hohen Bogenhallen der Loggien die kleinen Bilder an



159. Der wunderbare Fischzug. Teppichgemälde Raffaels.

Ort und Stelle auf. Dann erscheinen die figürlichen Darstellungen hoch oben in den dreizehn kleinen kuppelartigen Gewölben über den Arkadenbögen wie organische Glieder eines wunderherrlichen Organismus, welcher nur in seiner Gesamtheit genossen sein wollte. Waren doch die Loggien ursprünglich nur als Verbindungsgalerie der päpstlichen Privat- und Prunkgemächer gedacht, und wenn sich der Papst auch gerne in der reinen, frischen Luft hier oben erging, es wird ihm schwerlich eingefallen sein, Raffaels Bilderbibel oben am Gewölbe so fleißig im einzelnen zu studieren, wie der Kunstbeflissene es heute tut. Eine festlich heitere Stimmung zu erzeugen, darauf kam alles an, und so wären allerdings Bilder aus der Göttersage am Gewölbe ebenso angebracht gewesen wie Szenen aus dem Alten und Neuen Testament. Ja, sie hätten weit besser zu dem Inhalt der Grotesken und

Stukkoreliefs an den Wänden und Pfeilern gestimmt, wo wir Amoretten und Satyrspiele, antike Opferszenen, die Olympischen Götter selbst und ihre Liebesabenteuer im buntesten Wechsel durcheinander dargestellt sehen.

So zwanglos und zufällig hingeworfen die Dekoration der dreizehn kleinen Kuppelgewölbe über den Arkadenbögen auf den ersten Blick erscheinen mag, so organisch ist ihr Zusammenhang, so wohlüberlegt erscheint die Anordnung, wenn man sich in dieselbe vertiefen will. Das siebente Kuppelgewölbe ist als Mittelpunkt gedacht, um den sich die anderen Gewölbe paarweise gruppieren. Hier sieht man das Wappen des Papstes in der Mitte schweben und ringsherum überreiche Stukkoverzierungen nach antiken Mustern. In den folgenden Arkaden sieht man abwechselnd und paarweise den Ring und das „suave jugum", die Impresen der Medici, als Schlußsteine benutzt. Ebenso ist die Gliederung der Kuppelfelder und ihre Dekoration paarweise nach denselben Zeichnungen und Mustern durchgeführt. Im ersten Gewölbepaar sind bunte Teppiche zwischen den biblischen Bildern ausgespannt, im zweiten ist eine perspektivisch sehr kunstvolle Pfeilerarchitektur angebracht, durch deren Dach und Fenster der tiefblaue Himmel hereinstrahlt. Reiche Grotesken und fingierte Mosaiken fassen im dritten und fünften Gewölbepaar die Gemälde ein, während sich im vierten die architektonischen Motive wiederholen und im sechsten, also am Anfang und am Ende, ein kunstreiches Netz an der Decke ausgespannt zu sein scheint, in dessen Maschen zahllose Engel schweben.

Ebenso streng wie im Dekorativen sind im Figürlichen einheitliche Gesichtspunkte aufgestellt und durchgeführt; hier aber hat die Betrachtung am äußersten Ende der Loggien zu beginnen. In jedem der dreizehn Gewölbe wird in vier besonderen Darstellungen ein besonderes Thema behandelt, und zwar beginnt die Schilderung — mit einer einzigen Ausnahme — regelmäßig mit dem Bildchen dem Fenster gegenüber und setzt sich nach rechts fort. Die Schöpfung der Welt wird im ersten Gewölbe dargestellt, die Schöpfung und der Fall des Menschen im zweiten. Noah, Abraham, Isaak, Jakob, Joseph geben den Stoff für die folgenden Zyklen; Moses nimmt nicht nur die achte, sondern auch die neunte Kuppelwölbung ein. Daran schließt sich in der zehnten die Eroberung Kanaans in vier Bildern, und ebenso gedrängt sind im folgenden die Schicksale Davids und Salomos behandelt. An der Wölbung des dreizehnten Arkadenbogens ist endlich das Neue Testament in vier Schilderungen vertreten: Geburt Christi, Anbetung der Könige, Taufe und Abendmahl.

Man hat mit Recht die Ausführung aller dieser Bildchen den Schülern Raffaels zugeschrieben, und wahrscheinlich hat Francesco Penni die Hauptarbeit daran getan. Fünf kleine Stukkoreliefs, welche man in den Fensterleibungen der ersten und zweiten Arkade aufsuchen kann, zeigen uns die ganze Schülerschar Raffaels an der Arbeit. So ist das Wunderwerk der Ausschmückung der Loggien entstanden. Aber ebenso sicher wie die Ausführung den Schülern gehört, ist der Entwurf im ganzen wie im einzelnen des Meisters geistiges Eigentum. Wer könnte alle diese wunderbaren Kompositionen erdacht haben, wenn nicht der Urbinate selbst? Wem war eine solche Gedankenfülle zu eigen, wer besaß wie er die unerschöpfliche Kraft, immer neue Vorgänge bildnerisch zu gestalten? Wer besaß wie

er ein so tiefes Verständnis für die Eigenart der großen historischen Charaktere, der Patriarchen und Könige des alten Bundes? Wäre Genuß und Studium der Bibel Raffaels an Ort und Stelle nicht so unbequem, man würde sich tiefer in diese Bilder versenken, welche die Geschichte des Alten Bundes so einfach und schlicht und doch so unübertrefflich lebendig erzählen. Überall ist die Zahl der Figuren aufs äußerste beschränkt; dagegen wird der Landschaft mehr Raum gegönnt als je zuvor, und damit hängt zusammen, daß Licht und Schatten unterschieden werden. Am bewunderungswürdigsten aber offenbart sich Raffaels natür-



160. Weide meine Lämmer. Teppichgemälde Raffaels.

liche Gabe aus einer langen Reihe überlieferter Tatsachen die bedeutenden Momente herauszugreifen und sie in seiner Phantasie künstlerisch so zu gestalten, daß man sich das Begebnis nicht mehr anders vorzustellen vermag. So anspruchslos diese Kompositionen auch in den Loggien auftreten mögen, wo sie von der glänzendsten dekorativen Leistung der Hochrenaissance fast überwuchert werden, so schwerwiegend ist doch ihr Einfluß auf die Entwicklung der Historienmalerei gewesen. Und wie heiter und freundlich gestalten sich unter Raffaels Händen diese uralten heiligen Geschichten! Man meint, die Helden des alten Bundes seien bis dahin im Schatten der Vergangenheit halb verhüllt gewesen und träten uns nun auf einmal im hellsten Sonnenlicht entgegen. Wer sich das Schönste aus dem Schönen hier zu eigen machen möchte, der betrachte die Schöpfungsbilder (Abb. 154), die Noahgeschichten, Isaak und Rebekka von Abimelech überrascht, Jakobs Traum und Begegnung mit den Töchtern Labans (Abb. 155), die Traumdeutungen Josephs (Abb. 156) und

die Findung des Moses (Abb. 157), den Kampf bei Askalon und den Besuch der Königin von Saba bei Salomo. Die vier Darstellungen aus dem Neuen Testament haben in der Ausführung etwas Fremdartiges, und auch für die Komposition kann Raffaels Zeichenstift hier schwerlich verantwortlich gemacht werden.

In der zwölften Arkade links an der Wand unter einer Nike sieht man in Stukko eingegraben die Jahreszahl MDXIII. Was hat sie zu bedeuten? Jedenfalls wohl weder Anfang noch Ende der Dekorationsarbeiten in den Loggien, denn diese wurden, wie man heute annimmt, erst viel später begonnen, und wenn wir einer Notiz des Marcanton Michiel glauben dürfen, etwa im Frühjahr 1519 vollendet. Kaum hatten sie die Loggien verlassen, so wurde den Schülern Raffaels ein neuer monumentaler Auftrag zuteil: die Dekoration des großen Saales der Päpste im Appartamento Borgia. (Abb. 158.) Aber als Leo X. am 2. Dezember 1521 starb, war erst die Decke vollendet und zwar von Perino del Vaga und Giovanni da Udine mit den Planeten und den Zeichen des Tierkreises geschmückt. Unter Hadrian VI. blieb die Arbeit liegen, aber schon Clemens VII. hat die Ausmalung der Wände vollendet.

* * *

Am Stephanstage (26. Dezember) 1519 prangten an den Wänden der Sixtinischen Kapelle zum erstenmal die Arazzi, welche nach den Kartons Raffaels in Brüssel gewebt waren. „Die ganze Kapelle", schrieb damals der Zeremonienmeister Leos X., „geriet außer sich vor Entzücken, und alle waren darin eins, daß es etwas Herrlicheres auf der ganzen Welt nicht gebe". Schon am Ende des Jahres 1516 hatte Raffael die Schlußzahlung für seine Kartons erhalten, von denen heute noch sieben in ziemlich kläglichem Zustande in South-Kensington in London bewahrt werden. Drei der Kartons gingen verloren, und wechselvoll genug sind auch die Schicksale der Teppiche gewesen, die zum Teil bis nach Konstantinopel verschleppt worden sind. Mehrfach wurden früher und später Kopien angefertigt, aber die vollständige Reihe aller zehn Teppiche besitzt der Vatikan allein. Allerdings ist der Wechsel der Zeiten an diesen Wunderwerken der Webekunst nicht spurlos vorübergegangen: die Goldfäden wurden herausgezogen, bei der Blendung des Elymas wurde die ganze untere Hälfte abgeschnitten, und zum Teil sehr minderwertige Ausbesserungen entdeckt das Auge überall, besonders in den kunstvollen Pilaster- und Sockelbordüren, welche die Gemälde einfassen.

Die ganze Heilsgeschichte des Alten und Neuen Testaments war schon in der Sixtina durch die Malerei verherrlicht worden, von der Erschaffuug der Welt bis zur Auferstehung Christi. Der Inhalt für die Teppich-Darstellungen ergab sich also von selbst: die Wunder nach der Auferstehung Christi und das Leben und Wirken der Apostel Petrus und Paulus. Welcher Theologe den Plan entworfen und die Auswahl der Szenen festgesetzt hat, wissen wir nicht; so viel aber ist gewiß, daß Raffael selbst für jeden einzelnen der Teppiche die Komposition entworfen und genau bestimmt hat. Daß dann bei der farbigen Ausführung der überdies stark restaurierten Kartons Schülerhände helfen mußten, versteht sich wie bei allen größeren Arbeiten Raffaels aus jenen Tagen von selbst.

Allerdings ist der Wert der verschiedenen Kompositionen sehr ungleich, und gerade weil einzelne Darstellungen so unerreichbar groß erscheinen, empfindet man das Nachlassen der schöpferischen Kraft vor den andern um so schmerzlicher. Es ist ja nicht auszudenken, in welch einem Wirrsal von Arbeit, Geschäften und Zerstreuungen der Meister damals seine Zeit verbrachte. Aber man muß das zerrissene Leben Raffaels in jenen Tagen vor Augen haben, um die Einfalt und Größe seiner Teppichkompositionen recht zu würdigen. Man meint, je mehr er nach außen abgezogen wurde, je seltener man ihn allein ließ, desto intensiver habe



161. Die Heilung des Lahmen. Teppichgemälde Raffaels.

er die Stunden der Sammlung ausgenutzt, desto ungestümer habe er seinem Genius die wunderbarsten Gebilde abgerungen. Und bei alledem kein Wort der Klage, kein Zug von Mißmut oder Überhebung, nicht einmal die Bitte: laßt mich allein! Denn die Natur dieses Mannes schien so unzerstörbar heiter und harmonisch, wie seine Tatkraft unüberwindlich.

Der wunderbare Fischzug beginnt die Reihe. (Abb. 159.) Man sehe, wie Ghirlandajo einen ganz ähnlichen Stoff behandelt hat, und man meint, der Vorgang sei von Raffael aus der Kunst zurückversetzt worden in die Wirklichkeit. So groß die Weisheit sein mag, mit welcher diese sechs Männer in den beiden schmalen Böten untergebracht sind, man spürt kein Nachdenken, keine Überlegung. Es muß so sein, wie wir es sehen. Heiligste Empfindung durchzittert den knieenden Petrus. Wie reden seine Augen, sein Mund, seine dem Herrn entgegengefalteten Hände! Wie tief erschüttert und doch wie furchtlos schaut er dem Unbegreiflichen ins Auge,

während sich Andreas scheu und unterwürfig naht und mit großen, erschrockenen Augen den Wundertäter anstarrt. Und über beiden waltet Christus mit schmerzlich, verklärter Ruhe, die Rechte erhoben wie zur Abwehr und zum Segen. Und während hier rechts jeder Seelennerv gespannt erscheint und ein Übermaß von Empfindung die Herzen durchzittert, ziehen die beiden herkulischen Gestalten im andern Boot gelassen das fischgefüllte Netz empor, und die Kraniche stehen lüstern und fröhlich krächzend am Ufer.

Die Machtstellung Petri und seiner Nachfolger auf Erden historisch zu begründen und als Dogma zu verherrlichen, mußte den Malern als vornehmste Aufgabe gestellt werden im Bilderzyklus der Palastkapelle des Papstes. So wird im nächsten Teppich „Weide meine Lämmer" (Ev. Joh. 21 v. 15 ff.) dasselbe Thema noch einmal variiert, wie es ja auch in den Fresken nicht nur von Ghirlandajo sondern auch von Perugino behandelt worden ist. (Abb. 160.) Nirgends zeigt sich Raffael mehr im Vollbesitz seiner Kraft, im Vollbewußtsein der hohen Aufgabe, die ihm ward, als hier. Man hat beim Anblick Christi tatsächlich den Eindruck einer Vision, obwohl er wie seine Jünger auf der Erde wandelt. Aber er überragt sie alle um eines Hauptes Länge, und die Apostel halten sich instinktiv in gemessener Entfernung von ihm, denn wer das Heilige berührt, muß sterben. Wie sie so eng gedrängt aneinander stehen, vorwärts streben und vorwärts schauen und doch von unsichtbarer Hand zurückgehalten werden, gleichen sie der Meereswoge, die sich gewaltig aufbäumt, ehe sie machtlos am Ufer zerschellt. Johannes und Andreas stehen in erster Reihe, Petrus ist neben ihnen, die mächtigen Schlüssel im Arm, beteuernd auf die Knie gesunken. Zwischen ihm und dem Auferstandenen spielt sich der Vorgang ab, die anderen sind der Chor, die ihn mit ihren Reflexionen, Gedanken und Empfindungen begleiten. Und jeder Jünger denkt anders, jeder offenbart in seinen Mienen einen Zug seines Charakters. „Weide meine Lämmer" tönt es von Christi Lippen, und seine Linke weist auf die friedlich grasende Schafherde hinter ihm, während die Rechte befehlend auf Petri Schlüssel deutet. Seine Augen schweifen über den Jünger hinweg, und in Haltung und Rede wendet er sich an ihn und an die ganze Schar zugleich. Aber er schaut niemanden an und doch beherrscht sein Geisterblick sie alle. Ein weißer Mantel mit silbernen Sternen deckt die hohe, herrliche Gestalt, nur die rechte Brust ist freigeblieben, und aus der Wunde träufelt langsam das Blut. Ein stiller, heiliger Ernst, eine Hoheit ohnegleichen verklärt die Erscheinung des Auferstandenen. Außer Lionardo hatte bis dahin niemand ein solches Christusideal geschaffen.

Bei der Heilung des Lahmen (Apostelgesch. 3) fallen besonders die gewundenen Säulen auf. (Abb. 161.) Sie sind einem angeblichen Original aus dem Tempel zu Jerusalem nachgebildet, welches noch heute in St. Peter bewahrt wird. Nach diesem Muster waren dort schon die Säulen der Cancellata gearbeitet, und selbst Bernini benutzte das Vorbild für sein Ciborium über dem Apostelgrabe. Der Tod des Ananias (Apostelgesch. 5) ist als Versinnlichung eines Wunders durch die Kunst wohl am besten gelungen. Das Erscheinen der Apostelfürsten oben auf der Terrasse — sie rufen die Mittelgruppe der Schule von Athen ins Gedächtnis zurück — wirkt so machtvoll und ernst, daß der Tod des ungetreuen Ananias, der sich unten zu ihren Füßen windet, für den Beschauer nichts Unnatürliches mehr hat. Links naht

sich sein Weib Saphira, Mitschuldige des Unterschleifs, welche ahnungslos die gestohlenen Silberlinge zählt.

Das Martyrium Stephani (Apostelgesch. 7) hat durch die Übertragung vom Karton in ein Teppichgewebe besonders gelitten. Es hat wie auch die Bekehrung Pauli (Apostelgesch. 9) die feineren Stimmungen eingebüßt und beide Teppiche



162. Der Christus aus Raffaels Verklärung. Vatikanische Pinakothek.

zeigen in Formen und Ausdruck eine gewisse Roheit. In der Blendung des Elymas (Apostelgesch. 13) bewundert man vor allem die Gestalt des Geblendeten selbst, der mit unübertrefflicher Natürlichkeit seinen Weg vorwärts tastet, gerade dem strafenden Paulus entgegen. Das Opfer von Lystra (Apostelgesch. 14) zeigt uns Raffaels Studium nach antiken Sarkophagreliefs; er hatte ja gerade damals im Jahre 1516, von Leo X. unbeschränkte Machtbefugnisse erhalten zur Ausgrabung, und Erhaltung antiker Steine und Inschriften. Einer Reminiszenz aus dem Alter-

tum verdankt auch der gigantische Erdgott seine Entstehung, welcher in der Befreiung Pauli aus dem Gefängnis (Apostelgesch. 16) das Erdbeben verursacht. Mit Pauli Predigt in Athen (Apostelgesch. 17) schließt die Reihe der Teppiche würdig ab. Die Rede des Apostels, welcher mit hocherhobenen Armen oben auf der Plattform einer Treppe steht, ist ebenso eindringlich geschildert, wie die Andacht seiner Zuhörer ernst und gesammelt erscheint. Und wie verschieden äußert sich dabei die Wirkung seiner Worte auf die Männer und Frauen von Athen. Tiefes Ergriffensein und grübelnden Zweifel, freudige Hingabe und ungläubige Abwehr lesen wir in Mienen und Haltung der Gemeinde. Man betrachte den nachdenklichen Alten im Vordergrunde links mit den in den Mantel gewickelten Armen, oder den sitzenden Mann rechts hinter Paulus, welcher, die Hand auf das Kinn gestützt, so ernst zu dem Redner emporblickt.

* * *

Am Charfreitag des Jahres 1520, wenige Monate nach jenem Stephanusfest, an welchem Raffael einen seiner höchsten Triumphe gefeiert hatte, strömte alles Volk über die Engelsbrücke nach dem Borgo Nuovo. Vor dem Eckpalast an der Piazza Scossacavalli drängte sich die Menge, und jedermann suchte in das Innere des Hauses einzudringen. Hier lag in dem hohen, dämmernden Saal des ersten Stockwerks ein Toter auf der Bahre ausgestreckt. Noch hatte ihn das Alter nicht berührt, und der Tod selbst hatte sanft die Furchen geglättet, die ein kurzes, arbeitsübervolles Leben in dies bleiche Angesicht gegraben hatte, das eine Fülle dunkler Locken umschattete. Warum war der Unersetzliche so früh dahingegangen? Warum hatte die Natur, die ihrem Liebling keine Gunst versagte, zu allen ihren Gaben nicht auch die Kunst hinzugefügt, sie maßvoll zu gebrauchen? Warum hatte der bleierne Schlaf des Todes jetzt schon diese Augen geschlossen, warum hatte er jetzt schon diesen Händen seine unbarmherzigen Fesseln angelegt? Warum vernichtete er nicht Tausende, um diesen einen zu erhalten? Der Verstand mußte sich vergebens abmühen, dies dunkle Rätsel zu lösen, aber wenn sich der Glaube hilfeflehend nach oben richtete, gewahrte das Auge über dem Katafalk des Toten ein Bild des Friedens. Zu Häupten Raffaels war ein mächtiges Gemälde aufgestellt. Unten erkannte man noch undeutlich, in Umrissen angelegt ein Bild des Jammers, grauenerregend und weit beklemmender als der Anblick des Toten auf der Bahre. Aber darüber schwebte eine stille, göttliche Gestalt. (Abb. 162.) Man mochte meinen beim ersten Anblick, die erlöste Seele des Meisters schwebe dort oben in leuchtenden Wolken zum Himmel empor. Gewiß! Wer hier den Toten zu Füßen seines letzten Werkes ausgestreckt sah, der mußte an Vorbedeutungen und Fügungen glauben lernen. War es nicht, als hätte er sterben müssen, weil er in diesem Bilde das Göttliche dem Himmel entrissen und den Menschen offenbart hatte? War es nicht, als habe die Natur ihm zugerufen: bis hieher und nicht weiter? Als habe der Gottgeliebte scheiden müssen, weil er nichts größeres mehr schaffen konnte, als diese göttliche Gestalt?

Im Auftrage des Kardinals Giulio de' Medici hatte Raffael die Transfiguration zu malen begonnen. Sie war für die Kathedrale von Narbonne, den Bischofssitz des Nepoten, bestimmt. Die Verklärung Christi wurde in der Kirche

zur Erinnerung an überstandene Türkengefahr am 6. August, dem Tage der Diakonen-Märtyrer Felicissimus, und Agapitus gefeiert, welche Raffael, als geheime Zeugen mit den drei Aposteln an der Verklärung teilnehmen ließ. Während oben der Heiland in weißen Gewändern mit weit ausgebreiteten Armen in einer Himmelsglorie schwebt, bringen unten am Berge die Juden den zurückgebliebenen Jüngern einen besessenen Knaben, welcher eben von einem furchtbaren Anfalle heimgesucht wird. Niemand kann ihn heilen; aber erbarmende Hände weisen nach oben: von dort wird die Rettung kommen. Ueber dieser dunklen, von Qual und Angst erregten Welt schwebt des Erlösers leuchtende Gestalt, die Augen in Ewigkeitsfernen gerichtet, die fliegenden Haare von Ewigkeitsodem angeweht. Kein Schmerzensschrei kann ihn erreichen, aber so weltabgewandt er auch erscheinen mag, wir glauben mit den Jüngern, daß er die Tränen trocknen und die Schmerzen heilen wird. Ein Lichtstrahl jener Himmelsherrlichkeit wird auch das Grauen der Erdennacht da unten erhellen. Mit dieser Vision hat Raffael seine Laufbahn beschlossen. Ein Gleichnis seines Erdenwallens, ein Gleichnis jeden Menschenlebens bot ihm sein Genius als letztes Geschenk, ohne daß er selbst es ahnte, welche Bedeutung dieser Verklärte über seinem Totenlager gewinnen sollte.

Wenige Monate nach Raffaels Tode schrieb Baldassare Castiglione an seine Mutter aus Rom: „Ich bin gesund, aber ich glaube nicht in Rom zu sein, weil mein armer Raffael nicht mehr ist. Gott nehme diesen gesegneten Geist in Gnaden an". Schlichte Worte, aber sie lassen doch die ganze Bitterkeit dieses Verlustes erkennen. Mochten auch die Schüler fortsetzen, was der Meister unvollendet gelassen hatte, mochten neue Sterne aufgehen über der ewigen Stadt — auch der alternde Michelangelo konnte nicht in jedem Sinne das zu setzen, was mit dem jugendlichen Raffael dahingegangen war.



163. Engel aus der Stanza della Segnatura.

# Literatur*).


Albertini, F., Opusculum de Mirabilibus novae urbis Romae ed. Schmarsow. Heilbronn 1886.

Armellini, M., Le chiese di Roma. Roma 1891, seconda edizione.

Borgatti, M., Castel Sant' Angelo in Roma. Roma 1890.

Bossi, Vita e Pontificato di Leone X di Guglielmo Roscoe. Milano 1816.

Brockhaus, H., Das Hospital Santo Spirito zu Rom im XV. Jahrhundert, im Repertorium für Kunstwissenschaft VII (1884) p. 281 u. p. 429.

Burger, Fr., Isaia da Pisas plastische Werke in Rom (Jahrb. d. K. Pr. Kunstf. XXVII [1906], 228). Neuaufgefundene Skulptur- und Architekturfragmente vom Grabmal Pauls II. (Jahrb. d. K. Pr. Kunstf. XXVII [1906], 129. Das Konfessionstabernakel Sixtus IV. und sein Meister (Jahrb. d. K. Pr. Kunstf. XXVIII [1907], 95, 150.

Cerrotti, F., Bibliografica di Roma medievale e moderna. Roma 1893.

Chattard, G. P., Descrizione del Vaticano I—III. Roma 1766.

Ciaccio Lisetta, Scoltura Romana del Rinascimento in L'Arte IX (1906), 165, 345.

Ciaconius, Alph., Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. cardinalium. Vol. III und IV. Roma 1677.

Clausse, G., Les San Gallo. Paris 1900.

Cugnoni, G., Agostino Chigi il Magnifico. — Im Arch. della società Romana di storia Patria II, 37, 209, 475; III, 213, 291, 422; IV, 56, 195.

Cugnoni, G., Appendice al Commento della Vita di Agostino Chigi il Magnifico. — VI, 139, 497.

D' Achiardi, Sebastiano del Piombo. Roma 1908.

Dionysius, Ph. E., Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta. Editio altera. Roma 1828.

Dolce, G., Aretino, Dialog über Malerei. Ed. Eitelberger. Wien 1871.

Dollmayr, H., Raffaels Werkstätte. Wien 1895 im XVI. Bande des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.

Ehrle et Stevenson, Les Fresques du Pinturicchio dans les salles Borgia au Vatican. Rome 1898.

Fabre, P., La Vaticane de Sixte IV in den Mélanges d'archéologie et d'histoire 1895 p. 455.

Fabriczy, C. von, Giovanni Dalmata. Jahrb. d. K. Pr. Kunstf. 1901.

Fea, C., Notizie intorno Raffaele Sanzio da Urbino. Roma 1822.

Fischel, O., Raphaels Zeichnungen. Straßburg 1898.

Foerster, R., Farnesinastudien. Rostock 1880.

Forcella, V., Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri. Vol. I—XIV. Roma 1869—1879.

Frey, Karl (Bern), Die Mittelbilder der Sixtinischen Kapelle nach ihrer sachlichen Bedeutung. (S. A. aus d. Züricher Ztg. 1907.)

Frey, C., Le Vite di Michelangelo Buonarrotti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi. Berlin 1887.

Frey, C., Studien zu Michelagniolo im Jahrb. der K. Preuß. Kunstsammlg. XVI, p. 91 (1895) und XVII p. 5, 97 (1896).


*) Auf Vollständigkeit nach irgend einer Richtung hin kann dies Literatur-Verzeichnis natürlich keinen Anspruch erheben.

Gerspach, Les actes des Apotres in der Revue de l'art chrétien (1901) XII p. 91.
Giordani Paolo, Studii sulla scultura del Rinascimento in L'Arte X (1907), 197ff.
Gnoli, Dom., Nuovo accesso alla Piazza di San Pietro in Roma (Arch. stor. dell' arte II 1889 p. 145ff.). (Palazzo di Raffaello.)
Gnoli, La sepoltura d'Agostino Chigi nella chiesa di S. Maria del Popolo a Roma im Arch. stor. dell' arte 1889 II p. 217.
Gnoli, D., Le opere di Mino da Fiesole in Roma im Archivio storico dell' arte II u. III (1890 und 1891).
Gnoli, D., La casa di Raffaello. Roma 1887. — Estratto dalla Nuova Antologia 1887.
Gnoli, D., Raffaello alla corte di Leone X. Roma 1888. — Estratto dalla Nuova Antologia 1888.
Gnoli, D., Bramante in Roma. Roma 1898.
Gnoli, D., La cancelleria ed altri palazzi di Roma attribuiti a Bramante. Arch. stor. dell' arte 1892 p. 176.
Gnoli, D., Luigi Capponi da Milano. Arch. stor. dell' arte 1893 p. 85.
Gottschewski A., Die Fresken des Antoniazzo Romano in S. Maria sopra Minerva in Rom.
Grifi, A., I mosaici della Cupola nella Cappella Chigiana di S. Maria del Popolo. Roma 1839.
Groner, A., Raffaels Disputa. Straßburg 1905.
Hermanin, Alcune pitture giovanili di Baldassare Peruzzi a Roma. Arch. stor. dell' arte II (1896) p. 321.
Justi, C., Die Verklärung Christi. Leipzig 1870.
Justi, C., Michelangelo. Leipzig 1900.
Klaczko, J., Jules II. Paris 1894.
Kraus, F. X., Sa camera della segnatura. Firenze 1890.
Lazzaroni und Muñoz, Filarete, scultore e architetto del secolo XV. Roma 1908.
Lanciani, The golden days of the renaissance in Rome. London 1907.
Leonardi, V., Paolo di Mariano Marmoraro in L'arte III p. 86 u. 259ff.
Letarouilly, P., Édifices de Rome moderne. Paris 1860.
Luzio, A., Federico Gonzaga, ostaggio alla Corte di Giulio II. Archivio della società Romana IX.
Maaß, E., Aus der Farnesina, Hellenismus und Renaissance. Marburg 1902. (Vgl. Amelung in der Wochenschr. f. kl. Philologie 1902 Nr. 38 p. 1026ff.)
Michaelis, A., Zu Raffaels Psychebildern in der Farnesina. Kunstchronik Nr. 1 XXIV (1889).
Michaelis, Geschichte des Statuenhofes im Vatikanischen Belvedere. Jahrb. d. K. D. Archäol. Inst. Band V (1890) p. 5.
Milanesi, G., Le lettere di Michelangelo Buonarotti. Firenze 1875.
Morelli, Lermolieff, G., Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom. Leipzig 1890.
Müntz, E., Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle. Paris 1878—1882.
Müntz, E., Les arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1484—1503). Paris 1898.
Müntz, E., Les tapisseries de Raphaël au Vatican. Paris 1897.
Muratori, G., Rerum Italicarum scriptores. 28 vol. Mediolani 1723—51.
Passavant, J. D., Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. Leipzig 1839.
Pastor, L., Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance I—IV, 2. Freiburg 1891—1907.
Pemsel, H., Das Leben Michelangelos von A. Condivi. München 1898.
Piazza, G. B., Delle Opere pie di Roma. Seconda impressione. Roma MDCXCVIII.
Platner, E., und Bunsen, C., Beschreibung der Stadt Rom. Stuttgart und Tübingen 1838.
Prunetti, Descrizione delle pitture nei palazzi Farnese e Farnesina. Roma 1816.
Redtenbacher, R., Die Architektur der Italienischen Renaissance. Frankfurt a/M. 1886.
Reumont, A. v., Geschichte der Stadt Rom III, 1. Berlin 1868.
Rumohr, C. F. v., Italienische Forschungen I—III. Berlin und Stettin 1827—31.
Schmarsow, A., Bernardino Pinturicchio in Rom. Stuttgart 1882.
Schmarsow, A., Meister Andrea im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. IV p. 8.
Schmarsow, A., Melozzo da Forli. Berlin und Stuttgart 1886.

Schmarsow, A., Masaccio-Studien. Kassel 1895—99.
Schmidt, J. v., Pasquale da Caravaggio (erschienen in der Festschrift für A. Schmarsow 1907 p. 115 ff.).
Schneider, Fr., Theologisches zu Raffael. Mainz 1896.
Springer, A., Raffael und Michelangelo. Leipzig 1883.
Steinmann, E., Chiaroscuri in den Stanzen Raffaels in der Zeitschrift f. b. Kunst 1899 p. 169.
Steinmann, E., Die Sixtinische Kapelle. I und II. München 1901 und 1905.
Symonds, J. A., The life of Michelangelo Buonarroti. London 1893.
Taja, A., Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano. Roma 1750.
Tesorone, G., L'antico pavimento delle logge di Raffaello. Napoli 1891.
Toesca, Pietro, Masolino da Panicale. Bergamo 1908.
Torrigio, Fr. M., Le sacre Grotte Vaticane. Terza impressione. Roma 1675.
Tosi, Fr., Raccolta di monumenti sacri e sepolcrali scolpiti in Roma nei secoli XV, XVI, vol. I—V. Roma 1853.
Tschudi, H. v., Das Konfessionstabernakel Sixtus IV. in St. Peter zu Rom im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlungen VIII p. 11.
Tschudi, H. v., Giovanni Dalmata. Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. IV p. 169.
Venturi, A., La Farnesina. Roma 1890.
Venturi, A., Storia dell' arte Italiana vol. I—VI Roma.
Weese, A., Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina. Leipzig 1894.



164. Wappen Leos X. Holzschnitzerei in den Loggien Raffaels.

# Künstler-Verzeichnis.

## Verzeichnis der Monumente und Kunstschätze.

# I. Kirchen.

## II. Paläste.